Rivista Musicale Italiana.

Volume IX. — Anno 1902.

...LLI BOCCA EDITORI
TORINO
... - ROMA - FIRENZE

Italiana.

Volume IX. — Anno 1902.

FRATELLI BOCCA EDITORI

TORINO

MILANO - ROMA - FIRENZE

Rappresentanti generali per la Germania e l'Austria-Ungheria

BREITKOPF & HÄRTEL — LEIPZIG.

1902

INDICE DEL VOLUME IX

MEMORIE

ARTE CONTEMPORANEA

Recensioni:

MEMORIE

Critiche e satire teatrali romane del settecento.

Due stagioni musicali al teatro Argentina.

Al Comm. Raffaello Giovagnoli.

Più felici di noi, i nostri antenati di cento e tanti anni fa non avevano, all' indomani di una rappresentazione teatrale, il poco lieto còmpito di dover meditare una critica dello spettacolo, eco soltanto di personali giudizî dell' estemporaneo scrittore — sovente in opposizione con le genuine impressioni del lettore — e sparsa per ogni dove con quella tracotanza che è necessaria conseguenza della diffusione della stampa. Libera o prezzolata, indulgente o pessimista, mai sincera, la rassegna teatrale delle gazzette non esisteva..... perchè non esistevano i giornali quotidiani!

In Roma, ad esempio, per tutto il secolo decimottavo, si giudicò sufficiente il microscopico *Cracas*, l'organo ufficiale ed ufficioso del governo, ricco di succinte notizie su le cerimonie religiose della settimana, con brevi cenni su la politica estera, ridotta *ad usum delphini;* il quale, tutti gli anni, al principio della stagione teatrale e all'andata in iscena della seconda, ed ultima, opera, pubblicava — tanto per aspirare alla nomea di giornale completo — un laconico avviso, di forma stereotipata, su gli spettacoli: avviso dato in anticipazione e, quindi, senza commenti su l'andamento delle opere musicali, di cui tralasciava quasi sempre di citare il compositore. Ed era tutto: se lo spettacolo fosse o no meritevole di elogî; se avesse

incontrato o no l'approvazione degli spettatori, non erano, queste, cose che riguardassero gli estensori del *Diario ordinario* di Roma. Lo storico che cercasse un aiuto nei giornali, anzi nel giornale del tempo, non potrebbe giungere più in là dell' elenco delle opere eseguite.

In quella vece però, o a ricordare in qualche modo le impressioni fugaci di uno spettacolo, o a diffonderne fra gli amici assenti le notizie su l'esito, o, meglio ancora, per quel bisogno innato nel popolo romano di satirizzare su tutto, circolavano, manoscritte, tra la borghesia e la nobiltà — e si faceva a gara per copiarsele l'un l'altro — rassegne critiche e satire pungenti e mordaci su le opere, su i maestri, su i cantanti; appunto come si praticava contro il governo e l'aristocrazia. Vera caratteristica di quella società frivola e leggera che non sapeva elevarsi al di sopra di un intrigo di corte, di un' indiscrezione d'alcova, di un pettegolezzo di anticamera; e pigliava la vita dal lato meno difficile, badando a ricrearsi, pascendosi di laute cene, di accademie poetiche e musicali e di spettacoli teatrali, senza tanti grattacapi di tedî soverchi.

Non molte di quelle satire, frutto spesso della penna di quegli abati poetastri, veri parassiti delle mense signorili, sono giunte fino a noi: fogli volanti difficilmente scampavano dalla distruzione. E se alcuna se ne conservò, lo si deve a qualche amatore del tempo, ch'ebbe cura di raccoglierle in volume, presentendo forse che quei documenti avrebbero potuto, meglio d'ogni altro, darci una visione giusta della società d'allora.

Una piccola raccolta di quelle — diciamo così — critiche teatrali, ebbe a capitarmi testè sotto mano. Sono alcune poesie ed una specie di lettera ad un ipotetico amico, in cui si discorre di due stagioni musicali al teatro Argentina. Vale bene la cura di riportarle: esse sono modelli del genere non facili, come ho detto, a rintracciarsi; e contengono, sopra lavori ed artisti, giudizî che, sebbene da valutarsi con le dovute riserve, visto il loro carattere satirico, non sarebbe certo dato rintracciare nelle fonti conosciute.

I.

Quella lettera, come le poesie, sono contenute in un codicetto del finire del secolo decimottavo, e che racchiude, ricopiato tutto dalla medesima mano, un numero non esiguo di satire romane — oltre che su i teatri — su la Corte, su la nobiltà, e su i letterati del tempo, non escluso il Pizzi. La lettera è firmata « *l'Ingenuo* » ed è indirizzata ad un « dilettissimo amico », sotto la data del 4 gennaio 1761; il giorno seguente, cioè, all' apertura della stagione teatrale di carnevale: una critica fatta appunto, se vera è la data, con la stessa sollecitudine di quelle dei nostri tempi.

In quell'anno 1761 la stagione di carnevale ebbe principio nella sera di sabato 3 gennaio — chè ancora non si era adottata la consuetudine d'inaugurarla la sera di santo Stefano, usanza che cominciò un buon quarto di secolo più tardi — e i teatri aperti in quella sera, come nota il *Diario* di Roma, erano l'Argentina, il Tordinona (il demolito Apollo) con tragicommedie e balletti, il Valle, il Pallacorda (oggi Metastasio), quello dei Granari e il Capranica, ambedue adibiti presentemente a magazzini, con commedie ed intermezzi in musica. Il teatro delle Dame o Alibert era chiuso, e probabilmente lo era anche quello alla Pace, cui il *Cracas* non accenna.

Il teatro Argentina, costruito da Sforza Giuseppe duca Sforza Cesarini ed inaugurato fin dal 1732, offriva, con nuovo esempio in quella stagione, spettacoli d'opera buffa; chè di continuo su le sue scene — meno qualche remota eccezione — non erano apparsi che drammi serî, con musiche dello Jommelli, del Galuppi, del Cocchi, del Logroscino, dell'Aurisicchio, del Piccinni. Onorevolissime pagine di una storia gloriosa che cominciò a declinare su i primi del secolo testè trascorso, per non rifulgere mai più.

Per prima di tali opere buffe fu, dall' impresario Giuseppe Balestra (1), presentato il *Signor Dottore* del Goldoni. Ma, per saperne le vicende, ci conviene cedere qui la parola al nostro anonimo relatore:

---

(1) Il Balestra era nuovo a tal genere di affari: chè solo nel 1759 aveva incominciato ad occuparsi di cose teatrali, assumendo l'impresa del teatro Capranica (Cfr. la dedica delle *Donne ridicole*), conservandola anche pel 1760.

Ecco, o caro amico, dopo un anno, per non mancare al mio solito impegno, a darvi il solito ragguaglio dell' opera ita ieri sera in scena nel teatro Argentina; ma, come ben sapete, anche quest' anno siamo privi d'opera seria, e se non fosse il vostro genio, tanto portato per le novità teatrali, non oserei disturbarvi, con questa mia, mentre a me riesce di pena il rammentarla, e lo scriverla; ma so bene che a voi riesce di piacere essendo in codesto vostro ritiro, dove queste freddure riescono di sollievo per qualche ora.

Ella è riuscita così scellerata in tutte le sue parti, che, a parlarvi colla solita mia ingenuità, è dieci volte peggiore di quella d'Aliberti dell'anno scorso.

Si vuole qui alludere, naturalmente, alla prima opera della stagione, *la Fiera di Sinigaglia*, di Domenico Fischietti: chè per seconda opera (nel 1760, alle Dame) si diede *la Buona figliuola* del Piccinni, la famosa « *Cecchina* » che suscitò quell'entusiasmo che tutti sanno, e che salvò, per testimonianza del Burney (1), l'impresario dalla rovina.

Il *libretto* è intitolato *il sig. Dottore*, opera del Goldoni, ma il maggior segno cattivo, mentre è privo di fatto, di stile e di verso, onde non si deve fare gran meraviglia, se la musica gli corrisponde, mentre da un libro cattivo, mai ne succede musica buona. Amico, tutto questo libro si raggira sopra un contadino, che, avendo impiegato parte del suo denaro per fare un figlio dottore legale, questi pretende dell'*illustrissimo*, e dal principio sino all'ultimo, sempre si discorre del sig. dottore e del *Messere*, il quale Messere era con tutta giustizia rotto, e seccato a tutti fin dal principio della commedia.

Non credo che il *Signor Dottore* del Goldoni sia il peggiore fra quanti *libretti* il commediografo veneziano ebbe a scrivere pel teatro: dettati in fretta e senza pretese letterarie, essi sono, del resto, certamente migliori di tanti altri simili lavori di verseggiatori ignoti: e giova considerare che i *libretti* comici del tempo, per lo sciocco intreccio, per lo stile basso e triviale e per l'uniformità delle situazioni e delle soluzioni, riuscirebbero oggi assolutamente intollerabili.

Il Goldoni godeva allora in Roma della maggiore popolarità; già, prima della sua temporanea dimora nella patria di Metastasio

---

(1) Burney C., *A general history of music*, IV, 489.

(25 novembre 1758 - 2 agosto 1759), moltissimi suoi lavori erano stati recitati su le scene romane ed accolti con largo plauso: nella dedica della *Moglie saggia* ad Eleonora de' conti di Collalto, consorte del cav. Piero Andrea Cappello, ambasciatore di Venezia presso il papa, il grande commediografo ringrazia appunto questa gentildonna di aver portato in Roma le sue opere e di averne promosse le rappresentazioni (1). Il Cappello giunse in Roma negli ultimi giorni di gennaio del 1749; durante il seguente anno santo tutti i teatri rimasero chiusi; le commedie del Goldoni non vi poterono dunque esser recitate prima del 1751.

Allo stato delle fonti conosciute riesce difficile lo stabilire con quali lavori i romani conobbero per la prima volta il fecondo scrittore; e innanzi al 1753 non ci soccorre alcun dato preciso (2). A partire però dal gennaio di quell'anno, troviamo, al Pallacorda, *la Donna di garbo* e *l'Erede fortunata*; nel 1754, al Pace, *la Famiglia dell'antiquario* e *la Locandiera*; nel 1755, al Pace medesimo, *le Donne curiose*, al Tordinona, *l'Amante militare*, al Valle, *il Feudatario* e *la Pamela (nubile)*; nel 1756, al Capranica, *la Finta ammalata*, *il Presuntuoso* e *il Festino* con gl' intermezzi per musica *il Matrimonio discorde* (3) e *la Cantarina*; e così via via sempre in maggior nu-

(1) *Le commedie,* ecc. Edizione di Firenze, eredi Paperini, tomo IV (1753). — Ecco le parole del Goldoni: « Allora quando mi fu recato, Eccellenza, il felicissimo avviso, che Ella in Roma con tanto avvantaggio delle Opere mie parlasse, animando i Romani a leggerle non solamente, ma eziandio a promuoverne le rappresentazioni in più di un teatro, m'entrò nell'animo la maggiore allegrezza, che io provassi giammai, e quasi fuor di me stesso, d'altro non sapea parlar, che di questo, facendone parte agli Amici miei, come di cosa, che mi arricchiva di gloria, e gli Emoli macerar potea nell'invidia. Come (dicea però fra me stesso) come mai una Dama di tanto spirito, e di così fino discernimento, può delle opere mie compiacersi, e quasi fossero della sua approvazione degnissime, portarle fino colà in trionfo, dove delle produzioni novelle è più pericoloso l'incontro? Ringrazio Dio di cuore, che mai nella mente mia non succedesse a cotal pensiere la vanità di me stesso, ecc., ecc. ».

(2) Una « commedia », il *Paese della cuccagna,* fu rappresentata, a partire dal 28 dicembre 1751, al teatro Pallacorda; ma il Goldoni scrisse col medesimo titolo soltanto un dramma giocoso per musica e in versi: come raccapezzarsi nel ginepraio delle riduzioni goldoniane?

(3) Il *Matrimonio discorde* non esiste nella « *Bibliografia* » dello Spinelli; come non vi troviamo, sotto questi titoli, la *Cantarina* (affatto differente dalla *Pelarina*),

mero, tanto che dal 1753 al 1765 le commedie e gl'intermezzi per musica rappresentati sopra sei teatri di Roma ascendono a non meno di settanta.

L'edizione romana del testo del *Signor Dottore* (1) non è notata fra quelle comprese nel paziente lavoro dello Spinelli, come non vi sono citate quella originale di Venezia (teatro S. Moisè, aut. 1758), nè le altre di Bologna (1760 e 1771) e di Milano (1761).

Il *libretto* è dedicato, dall'impresario Balestra, alla principessa Faustina Savorgnan, consorte del più anziano dei nipoti del papa, Ludovico Rezzonico; il quale era stato dallo zio chiamato in Roma — dove era giunto appena da un mese, ossia dal primo di dicembre del 1760 — perchè potesse andare al possesso delle alte cariche riservategli. La Savorgnan-Rezzonico dimorava col marito al palazzo della Cancelleria, e poteva dirsi, finchè durasse il pontificato di Clemente XIII, la dama più ragguardevole della società romana (2).

Riscontrando il testo dell'edizione romana con quello contenuto nell'edizione delle opere del Goldoni impressa dallo Zatta (1788-95),

---

il *Prosuntuoso*, le *Donne ridicole* e la *Vendemmia* (Capranica, 1756, 1759, 1760), tutti intermezzi per musica, eccetto il *Prosuntuoso*; questi lavori, veramente, non sono compresi in alcuna delle edizioni complete, e degli intermezzi non ci restano che i *libretti* originali. E qui credo opportuno accennare ad una svista del chiaro bibliografo: egli, fidandosi di ciò che si dice nel primo tomo dell'edizione Pasquali, assegna l'anno 1750 per la prima rappresentazione della commedia *Pamela maritata* al teatro Capranica. Innanzi tutto, durante gli anni santi i teatri romani rimanevano chiusi; in secondo luogo le *Memorie* (ed. Zatta, II, 290-2; l'ottima edizione del testo originale delle *Memorie*, curata dal von Loehner, non si conserva in alcuna biblioteca di Roma!) indicano chiaramente, e il « *Diario ordinario* » lo conferma, che la *Pamela maritata*, scritta in Roma nel 1759, fu data soltanto nel febbraio del 1760 al Capranica, dove l'anno innanzi si era applaudita la *Pamela fanciulla*.

(1) « *Il Signor* | *Dottore* | Dramma giocoso per Musica | di Polisseno Fegejo P. A.: | Da rappresentarsi nel Teatro di | Torre Argentina | Nel carnevale dell'anno 1761. | Dedicato | All'Ill.ma ed Ecc.ma Signora la Signora | D. Faostina | Savorgnan | Principessa | Rezzonico. | In Roma 1761. Per il Puccinelli | *Con licenza dei superiori* » (di pag. 68).

(2) Ad essa sembra riferirsi la seguente sestina che tolgo da una satira inedita sopra alcune gentildonne romane del tempo, e contenuta nel solito codicetto:

La Rezzonico mai f.....
Poverina non è stata,
Chè ha un marito bello e sano,
Ma il meschino è babilano;
Anzi, dice molta gente,
Esser lei anche impotente.

troviamo che molte delle *arie* cantabili sono cambiate; nel primo atto sono rimaste, del Goldoni, quella di Rosina (sc. v), quella della Contessa (sc. x), ridotta però alla metà, e quella di Pasquina (sc. xi); nel secondo atto quelle di Beltrame (sc. ii) e di Pasquina (sc. viii); nel terzo atto vi è mutata soltanto l'*aria* di Pasquina e in cambio vi è aggiunta una nuova scena in principio, composta di un *recitativo* e di un'*aria* « *Di sì gran frode al core* » di D. Alberto, scena che è contenuta del pari nell'edizione bolognese dell'anno innanzi, ma con le parole dell'*aria* differenti.

La censura non ha toccato gran che le parole del Goldoni; noto soltanto che il verso:

Oh fareste con lui la bella razza!

fu cambiato, a Bologna e in Roma, così:

Se nol sposaste, affè, sareste pazza.

Nel *libretto* romano non v' ha accenno alcuno circa il nome del maestro compositore, e lo avremmo al certo ancora ignorato, se non ci fosse giunto opportunamente il nostro « *Ingenuo* » con la lettera di cui ci occupiamo:

La musica è un centone, ove l'arie sono di più maestri, ed abbenchè i direttori di questa comedia abbiano cercato di annicchiarvi dell'arie buone, ciò non ostante riesce cattiva, mentre l'arie, o non sono al suo luogo, o pure è tutto effetto della sceleraggine del libro; la maggior parte però di questa musica, è del Fischietti dell'anno scorso, ma appunto questa è stata quella che meritamente ha riscosso le fischiate in premio della sua bontà. Io, a dirvi il vero, amico, dopo la seconda o terz'aria, sarei volontieri partito, come diversi altri miei amici stimarono bene di fare, se non fosse stato solo il riflesso di darvi queste nuove, che mi trattenne sino all'ultimo della burletta.

Era tutt'altro che infrequente in Roma l'uso di presentare spartiti formati con *recitativi*, *arie*, *duetti* e *finali* di diversi autori; e più spesso ancora, nelle opere di un compositore si cambiavano una o più *arie*, inserendovi quelle favorite dal pubblico o meglio adatte alla gola dei virtuosi di canto. Così accadde per il lavoro di Domenico Fischietti, lavoro che pure sembrerebbe non dovesse essere stato di tanto pessimo gusto, se, dato nel 1758 al S. Moisè di Venezia, aveva

potuto presentarsi a Monaco, a Bologna, a Milano, e, dopo la riproduzione romana, continuare a ripetersi su i teatri di Milano, di Modena, di Cittadella, di Verona, di Bologna..... Il Fischietti, giudicato dal Burney per « *an agreeable composer* », allievo del Durante e del Leo in quel conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana donde uscirono un Jommelli, un Piccinni e un Paisiello, scrisse una dozzina di opere, tre o quattro delle quali fecero il giro dei teatri d'Italia, come *lo Speziale* (prodotto in collaborazione col Galuppi, che ne rivestì di note il primo atto), *la Ritornata di Londra*, il *Mercato di Malmantile* e *il Signor Dottore* medesimo; e finì, con un'onorata posizione, la sua carriera all'estero (1).

Gli attori — prosegue il manoscritto — poi non saprei dire se hanno merito o no, mentre parte di questi sono de' primi che girano l'Italia, e gli altri sono ragazzi di prima uscita; onde fra questi e quelli hanno un misto di tutto cattivo; ed eccovene le prove.

Ed incomincia la spietata rassegna:

Dopo una lunga e noiosissima sinfonia, comparve [con] un'aria mesta e piangente, sdraiato sopra una sedia, uno speziale [*Fabrizio*], quale aveva tre divise, una da oste col zinale, l'altra da computista con le maniche nere, e l'altra da speziale, quale solo si distingueva da alcuni barattoli, che sporcati, o diciamo dipinti, erano per la scena. Questi è un certo Domenico Poggi, mi si dice napolitano, terzo buffo di figura bruttissima, che unito ad una cavatina, che subito cantò mezzo piangendo, riscosse

(1) Domenico Fischietti era nato a Napoli circa il 1725 e morì nel 1810 (Florimo, II, 262). Ecco il più completo elenco delle sue opere, da me compilato con la scorta delle cronistorie, fin qui pubblicate, dei teatri italiani:

1. *L'Abate Collarone*, 1749, carnevale. — Napoli, teatro Pace.
2. *Solimano*, 1755, carnevale. — Venezia, teatro S. Moisè.
3. *Lo Speziale*, 1755, carnevale. — Venezia, teatro S. Samuele.
4. *La Ritornata da Londra*, 1756, carn. — Venezia, teatro S. Samuele.
5. *Il Mercato di Malmantile*, 1758, carn. — Venezia, teatro S. Samuele.
6. *Il Signor Dottore*, 1758, autunno. — Venezia, teatro S. Moisè.
7. *La Fiera di Sinigaglia*, 1760, carnevale. — Roma, teatro delle Dame.
8. *Siface*, 1761, Ascens. — Venezia, teatro S. Angelo.
9. *Le Metamorfosi dell'Amore*, 1766 (?). — Dresda (?).
10. *La Nitteti*, 1775, novembre. — Napoli, teatro S. Carlo.
11. *Arianna e Teseo*, 1777, carnevale. — Napoli, teatro S. Carlo.
12. *La Molinara*, 1778, carnevale. — Venezia, teatro S. Samuele.

una universal risata; la sua voce è simile a quella di un *caldarostaro*, ed il suo viso assomiglia ad uno di quelli *marmottari* che vanno per Roma facendo ballare gli orsi. Accortosi costui dell' incontro infelice che ebbe, usò prudenza nel resto della commedia, nè più ebbe la temerità di cantar l'aria.

Nessun cenno del Poggi si trova nei dizionarî del Fétis-Pougin e del Grove; probabilmente « protestato » dall'impresa del teatro, passò, nel carnevale medesimo, al Capranica, vantando il titolo di « virtuoso di S. E. il Duca di Monte Lione », e cantandovi nella seconda opera della stagione, ch'era *la Schiavitù per amore* del Piccinni. Dal 1762 al 1778 fu, per cinque stagioni, a Venezia.

Il primo buffo [*Beltrame*] è il nostro celebre Carattoli, il quale in questa burletta sostiene il carattere d'un fattore, padre del dottore; se questi non si fosse procacciato l' amore del pubblico l'anno scorso col carattere di *tedesco*, che sostenne a perfezione nel teatro Aliberti, come vi scrissi, al certo l' avrebbe passata male, mentre lui avendo avuto dal sig. impresario l'autorità di scegliere le commedie, è stato il promotore, il direttore e l'assistente generale di questa infamità.

Francesco Carattoli, romano, fu cantante di buona riputazione e di molta fama ai suoi tempi; eppure di lui non esiste alcun cenno nei dizionarî biografici musicali. Egli apparteneva ad antica famiglia romana, chè un Annibale Carattoli sta sepolto fin dal 1609 nella chiesa di San Silvestro in Capite (1). Le prime sue tracce si trovano al teatro Argentina, nel 1743, nel quale anno si gloriava del titolo di « virtuoso di S. E. il duca di Gravina »; cantò al Valle nel 1746, ai Fiorentini di Napoli nel 1747 e 1748; al San Moisè, al Sant' Angelo e al San Samuele di Venezia, in undici stagioni, dal 1749 al 1758; al Tordinona nel 1759; alle Dame nel 1760, dove, come ci avverte il nostro « *Ingenuo* », era piaciuto molto nel personaggio di Tagliaferro, corazziere tedesco, nella *Buona figliuola* del Piccinni. Ai suoi titoli aveva aggiunto quello di virtuoso del Duca di Modena, per aver cantato al Rangoni nel 1755; nella primavera del 1760 aveva rappresentato la medesima parte di Beltrame al Marsigli-Rossi di

(1) Forcella, *Le iscrizioni delle chiese*, ecc. IX, n. 154.

Bologna; dopo la primavera del 1770, durante la quale fu a Milano, non abbiamo di lui ulteriori notizie.

Veniamo ora al sig. Dottore [*Bernardino*], quale lo sostiene Loattini. Questi comparve in scena con grandissima sostenutezza e gravità, vestito al di sotto in abito alla francese, e poi sopra un rubbone di tela nera, e di una parrucca alla senatoria simile all'abito, che usa il nostro Senato quando fa le funzioni. Questi cantò la sua prima aria, quale non fece nè caldo nè freddo, e per questa prima comparsa tanto la sfangò via via bene; ma a misura che andava tracollando la commedia, questi maggiormente si caricava per vedere in parte di rimediare, ma non potè ottenere l'intento, onde anche lui si diede pace, e cominciò a ridere col pubblico, facendo vedere che avevano ragione, mentre non si poteva più reggere.

Il tenore Giovanni Lovattini, o Loattini, di Cesena, aveva cantato insieme al Carattoli nella medesima opera, a Bologna, nella primavera antecedente; anche di questo artista, che girò con molta fortuna i teatri d'Italia e dell'estero, tacciono il Fétis e gli altri storiografi. Si produsse più volte in Roma, e l'ultima fu al teatro delle Dame nel 1774, di ritorno da Londra, dove per otto anni consecutivi era stato il beniamino del pubblico (1).

La prima buffa [*Rosina*] è quel tal *Luchino*, che anni sono sen venne a Roma da Fabriano, se voi vi ricordate, che niente vi andava a genio; ma pure la sorte ha voluto che dopo la partenza del nostro caro e sempre amabile *Battistino*, cominciò questo ad usurpare il suo luogo. Comparve dunque vestito goffamente, e di cattivissimo gusto, ed abbenchè la sua prima aria non si possa dire cattiva, con tutto ciò non riscosse che qualche piccolo evviva da diversi de' nostri abbatini romani, quali gli fanno corte, e come ben sapete a questi giovani musici gli stanno attorno; la sua figura non si puol dire totalmente brutta, ma nel cantare inarca di tal maniera le ciglia, impiccolisce gli occhi a segno che pare un grugno di porco, e, a mio credere da uomo è tollerabile, ma da donna è insoffribile. La musica della sua prima aria non so di chi sia, ma fu detto dalla platea che tanto non era molto piaciuto a causa che questi non sa cantare che la roba del suo maestro Aurisicchio.

---

(1) Il Burney (Op. cit., pag. 490) fa un vivo elogio di lui, giudicandolo un tenore dalla voce dolce ed intonata, ed artista intelligente, sicuro dell'applauso in qualunque parte si presentasse.

Questo tal *Luchino*, allievo dell'Aurisicchio, che « anni sono sen venne a Roma da Fabriano » è Luca Fabri o Fabris, nato appunto in Fabriano verso il 1731 (1). Esordì in Roma nel 1756 al Tordinona, interpretando le parti da donna buffa in alcuni intermezzi del Vento, dello Jommelli e del Gallo; e sin d' allora si fregiava del titolo di virtuoso del Principe D. Valerio di Santa Croce — anch'esso musicista e compositore di drammi sacri — del quale aveva cantato, forse, in quel torno, il *Giuseppe riconosciuto*, o il *Tobia*, nell'Oratorio di San Girolamo della Carità.

La carriera di questo sopranista, chiamato dal Burney (2) la delizia e la meraviglia del teatro italiano, checchè ne dica il nostro incontentabile critico, fu gloriosa, sebbene brevissima; riconfermato al Capranica per alcune stagioni, passò poscia al San Gio. Grisostomo e al San Benedetto di Venezia, al Sant'Agostino di Genova e al Regio di Torino. L'ultima volta che godè il plauso dei romani fu nel carnevale 1766 al teatro Argentina, interpretando la parte della protagonista nell'*Ipermestra* del Sarti e nell' *Ifigenia* del Franchi; meritando in dono da D. Livio Odescalchi, duca di Bracciano, uno dei capi direttori del teatro, un cammeo legato in oro attorniato da brillanti (3). Tre anni dopo, trovandosi al San Carlo di Napoli e volendo sostenere una parte estremamente acuta e faticosa, si sforzò in modo che, per la rottura di un'arteria, perì quasi improvvisamente nel fiore dell'età.

Anche di lui tacciono il Fétis e i suoi continuatori e plagiarî!

Non possiamo sicuramente indicare chi fosse « il nostro caro e sempre amabile Battistino », a meno che non si voglia alludere al milanese G. B. Vasquez — il quale cantò però fino all'anno innanzi, al Valle — chè di sopranisti « prime donne buffe » per nome Giovanni Battista, non si ha cenno che di lui nella cronistoria dei teatri romani di quegli anni.

---

(1) MARCOALDI cav. ORESTE, *Guida e statistica della città e comune di Fabriano*. Fabriano, 1874.

(2) Op. cit., pag. 482.

(3) Diario ms., n. 3317, alla biblioteca Casanatense.

La seconda buffa [*Pasquina*] è un certo Gaetano Bartolini, che l'anno scorso recitava al teatro Capranica: questi è di figura assai sottile e lunga, ma, a mio credere, non merita neppure di farne menzione, mentre è cattivissimo in tutto.

Il Bartolini aveva cantato già al teatro Capranica durante il carnevale degli anni 1759 e 1760: benchè « cattivissimo in tutto » fu riconfermato all'Argentina medesimo per gli anni 1762, 1765, 1766, 1768, 1769.

Il primo soprano serio [*Don Alberto*] è quel Gaspare Savoi che l'anno passato recitava da prima donna seria in Aliberti; questi, per dirvi il vero, non è niente cattivo, avendo bella voce ed ottimo personale. Comparve dunque in abito alla francese competentemente buono, e non faceva cattiva figura; la sua prima aria riscosse migliore applauso di tutte, essendo questa di *Buranello* fatta a Parma per la *Cochetta* (1). Se il suddetto non si fosse messo di già in aria di primo soprano, e se avesse cantata l'aria in quel tempo che la sudetta è stata composta, certamente avrebbe riscosso maggiore applauso di quello che ebbe, ma essendosi questo castratello messo in aria di primo soprano con la mano sinistra sopra il fianco, e con la destra dentro della camiciola, credeva essere per lo meno o Caffarello o Giziello; onde facendo diventare cantabile quello che è stato composto allegro, levò alla musica quel brio e quell' armonia che in sè avrebbe avuto, e si sarebbe fatto maggiore onore; con tutto ciò, se il medesimo in quest'anno applicherà allo studio, che molto ne ha bisogno, sento che lo vogliono fermare per l'anno venturo per prima donna seria.

Gasparo Savoi, o Savoia, sembra essere veronese; chè appunto un Gasparo Savoia nacque il 12 novembre 1735 in San Pietro Incariano (2). La prima volta che si mostrò in Roma fu appunto nell'anno precedente, 1760, al teatro delle Dame, cantando nella *Fiera di Sinigaglia* e interpretando nella *Buona figliuola* il personaggio di Lucinda. Fu riconfermato al teatro Argentina per l' anno 1762,

(1) Caterina Gabrielli, detta la *Cochetta*, fu a Parma nelle tre primavere degli anni 1759-60-61, ma in quelle stagioni non si eseguì nessun'opera del Galluppi. Tanto risulta dalla biografia della Gabrielli, scritta dall'Ademollo, e dalla cronistoria del teatro di Parma di P. E. Ferrari.

(2) Comunicazione del dott. cav. G. Biadego, bibliotecario della Comunale di Verona.

con una paga di mille scudi romani per una stagione di sei settimane (1); e pel 1764 e 1765.

La medesima parte di Don Alberto nel *Signor Dottore* era stata sostenuta dal Savoi in Bologna, nella riproduzione più volte citata, insieme al Carattoli e al Lovattini. Una delle ultime volte che troviamo il suo nome negli elenchi teatrali, è al Rangoni di Modena nel carnevale del 1787. Neanche a dirlo, i soliti dizionarî non fanno cenno di lui; il Burney avverte che il Savoi andò a Londra nel 1765, dove lottò con vantaggio contro l'Elisi, già sul declinare della sua carriera, e dove tornò l'anno seguente col Lovattini.

Più lunga relazione riserva il nostro cronista maldicente per la prima donna seria [*Contessa Clarice*], dandoci anche un' idea su i sentimenti del pubblico riguardo all'opera e su la sua accoglienza.

Amico, sono arrivato alla prima donna seria, e poi sì, che non so come fare a descriverla, mentre è uno scoglio assai grosso e malagevole, per uscirne in poche parole, e dire molto; basterebbe che vi dicessi che questo è stato condotto in Roma, e prodotto dal nostro caro signor Giacomo Serbolonghi, onde da questo potrete comprendere se poteva riuscire non solo mediocre, ma in superlativo grado cattivissimo, atteso il buon gusto del medesimo. Questo è un ragazzo che non solo non sa cantare, ma, a mio credere, neppure parlare. Comparve in iscena il poveretto con un abito sì meschino e deforme, che pareva dentro un imbuto. Il veder comparire questa figura, con le due mani poggiate sopra la pancia, che in fuori sporgeva oltre misura, con un passo lento ed incerto, con viso smunto e languente, pareva appunto che allora allora volesse sgravarsi sul palco; figuratevi, amico, che pratico siete del paese, che cosa eccitò questa figura sul palco, e maggiormente crebbero le risa ed il rumore a misura che questi andava movendo ora l'una ed ora l'altra mano, e le posava poi alternativamente sopra la pancia, a guisa appunto di quei burattini che si muovono col filo; circa il suo cantare non posso dir niente, mentre pochi furono quelli ch'ebbero la sorte di poterlo sentire, attese le risa, lo schiamazzo ed il rumore, e poi fu continuo fino al fine della commedia. Anche questi seguitò l'ordine del terzo buffo, che dopo la prima aria non ardì di farsi più sentire, e maggiormente irritare gli ascoltatori. Questo, senza dubbio veruno, mi vien detto da persona degna di fede, che per la seconda opera lo leveranno, ad onta ancora del sopracitato suo protettore.

---

(1) Pari a lire 5375 (Richard C., *Description historique et critique de l'Italie*. Paris, 1769, vol. V. 185).

Di questo musico, condotto e prodotto dal Serbolonghi (1), l'« Ingenuo » non fa il nome; ma ci soccorre in buon punto il *libretto* dell'opera, rivelandocelo per Nicola Bencini; come dice il nostro cronista, non solo non fu affatto riconfermato per la seconda opera, ma nemmeno ricomparve più su i teatri romani; e si cercherebbero invano notizie di lui nelle storie teatrali; divenne, invece, cantore della cappella ducale di San Marco, al servizio della quale si trovava ancora negli ultimi anni della veneta repubblica (2).

Vediamo ora qual'esito avesse l'opera; sebbene si possa, dopo ciò che abbiamo inteso, di leggeri immaginare:

Siamo al primo finale, quale riuscì peggio di molto di tutto l'antecedente, mentre fu una vera sinagoga di ebrei senza sapere se cantavano, se urlavano; insomma si poteva dire un vero sconcerto. Ma assicuratevi, amico, che il plauso fu degno del merito, mentre furono cacciati dentro a urli, a fischiate e a mille vituperj che li dissero, e così si passò tutto il primo atto. Il secondo fu del tenore, e merito del primo a riserva di un'aria di Loattini, quale si potrebbe dir buona, ma preceduta da tanta seccatura, non rende nè vigore alla commedia, nè sollievo agli uditori. Il secondo finale fu ancora peggiore del primo, onde maggiori furono gli onori. Nell'atto terzo vi sarebbe il duetto, quale è più del mediocre, ma sul fine dell'opera non rende nessun risalto alla medesima, nè punto accresce piacere alla nobile udienza; quale, infastidita tutta da tanta sceleraggine si contorceva e smaniava, vedendo così burlato un pubblico di questa sorte, sì rispettabile per i personaggi che lo componevano, mentre appena quest'opera si tollerarebbe in un villaggio di pochi contadini.

L'Argentina, allora il più vasto di Roma, era davvero il teatro aristocratico per eccellenza; vedremo più lungi, allorchè si trattò di formare una società per farlo agire, quale fosse la nobiltà che lo frequentava. Gli undici palchetti di facciata al secondo ordine — che

---

(1) Questi era una specie di agente teatrale; quando, due anni dopo, la Gabrielli passò per Roma (22 aprile 1763) diretta a Napoli, egli andò appunto ad incontrarla con carrozze, offrendole una lautissima cena, prima di condurla ad alloggiare alla *Villa di Londra*, ove essa rimase fino alla fine del mese (Diario ms. Casanatense, n. 3814).

(2) F. Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco*, ecc. — Venezia, 1854, vol. II, 48.

si distribuivano estraendone a sorte il numero — erano occupati, in quell'anno 1761, dagli ambasciatori di Malta, di Francia e di Venezia, dalle principesse Rezzonico, Barberini, Corsini e Guadagnolo, dalla contestabilessa Colonna, dalla duchessa di Bracciano (Odescalchi), dalla casa Sforza-Cesarini e da mons. Governatore (1).

L' « Ingenuo » ci fa conoscere anche il costo del biglietto di platea, in tre *papetti*, ossia circa tre lire; tanto costava nelle prime sere, poichè, come era usanza, esso diminuiva almeno di un terzo nelle recite successive; e ci parla, in ultimo, del maestro al cembalo — oggi direttore d'orchestra — sul quale avventa tutti gli strali della sua satirica penna.

E pure, amico mio caro, in mezzo a tanto disordine, e a questo sconvolgimento, credereste che io ritrovai qualche cosa che mi diede piacere, e mi levò parte di quella noia che a tutti era comune, e che mi fece bene spendere quei tre *papetti*, che dovetti sborsare, per fare acquisto del biglietto.

Già mi figuro che voi siete anelante per sapere cosa sia questo, essendo io ben pratico del vostro umore; ma altrettanto mi figuro che che voi restarete stupito, e che proromperete in una grandissima risata, quando intenderete che questo fu il nostro *quondam* abate Maccari, quale in quest'anno, per buona sua sorte, ha dovuto fare, per la prima volta, la figura al cembalo di maestro di cappella. Amico, questo sì che fu un piacere il vederlo al cembalo coll'idea entro di sè di maestro, stare con gravità, e dare quegl' ordini all'orchestra che sogliono fare i maestri nelle prime sere, e assicuratevi pure che tengo per certo che il medesimo non avrebbe dato quella serata per mille zecchini, essendo a lui una cosa affatto nuova e di piacere, di trovarsi la prima sera, seduto nel luogo di un maestro di cappella, a lui per nessun titolo convenuto. Ma qui non fu il bello della cosa; sappiate, amico, che alla seconda o terz'aria vi furono molti che dissero, come il solito: *bravo il maestro;* questo, senza punto scomporsi, e come a lui dovuti e indirizzati quei plausi, si alzò da sedere e con un profondo inchino, che arrivò col mento fin sopra i tasti del cembalo, ne ringraziò cortesemente tutta l' udienza. Amico caro, è grazia speciale ch'io a quest'ora non porti il cinto, mentre mi credevo crepare dalle risa, che per lo spazio d'un quarto d'ora non potei trattenere. Voi, che conoscete il soggetto, comprenderete se havevo ragione di parteciparvi questo mio piacere.

(1) Archivio di Stato in Roma (Teatro Argentina).

Chi fosse questo Maccari è difficile precisare: esiste bensì un Giacomo Maccari romano, nato sul finire del secolo XVII ed autore di varie opere rappresentate a Venezia nel primo quarto del secolo susseguente; ma a questo compositore — che avrebbe dovuto esser molto avanzato in età nel 1761 — non si può certamente riferire l'asserzione « essergli per nessun titolo convenuto il posto di maestro di cappella ». Piuttosto, potrebbe forse indicarsi un Antonio Maccari, il quale concorse, nel 1740, con esito negativo, al posto di vicemaestro della ducale cappella di San Marco (1).

***

Esaurito il suo malumore contro l'opera e i cantanti, il nostro cronista passa a discorrere dei balli, diretti dal coreografo francese Antonio Terrade.

Nel *libretto* del *Signor Dottore*, e tra la lista delle mutazioni di scena, si avverte che il primo ballo rappresenterà « *Amore che essendosi portato nelli alloggiamenti di Marte, per far la scoperta dei suoi andamenti*, *questi destatosi si ritira Amore nella sua reggia* ».

E la cronaca manoscritta:

Eccomi ai balli, quali da tutti erano con impazienza attesi, mentre si sperava, che questi haverebbero recato piacere, e dato un poco di allegria a tutto il teatro, qual'era oppresso e infastidito, ma la nostra speranza fu del tutto delusa, mentre questi furono assai peggiori della commedia.

Questo primo ballo rappresentava Amore, che si porta nelli alloggiamenti di Marte per osservare li suoi andamenti.

All'aprirsi della scena si videro, come vi ho detto, i sudetti pretesi alloggiamenti, ma per dire il vero non si videro, attesa l'oscurità della scena, ma si capirono dal libro.

Non priva d'interesse è la descrizione di un ballo di quel tempo, fatta da persona che vi si trovò presente.

Distesi per terra si vedevano diversi soldati di Marte dolcemente in riposo, e sotto poi ad un mal fatto padiglione, Marte, parimenti in dolce

---

(1) F. Caffi, Op. cit., I, 368.

riposo; comparve allora una malintesa nuvola che, discendendo sul palco, portava Amore. Questi era uno dei piccioli ma numerosi figliuoli del Bedotti, quale più accorto di tutti si provide di una fiamma accesa in mano per potere sopra quel palco camminare speditamente, e non inciampare, attesa la sudetta profondissima oscurità. Questi, dopo aver fatti diversi giri, accortosi di Marte che stava dormendo, e trovando il tempo opportuno per vendicarsi di quel suo antico nemico, lo ferì con una delle sue saette; ma il picciolo ragazzo è mancino, oppure il savio direttore dei balli gli ha comandato che portasse con la destra la face e con la sinistra la saetta. Dopo di ciò si sentì un batter di tamburo, che non so dirvi da chi provenisse; destatosi allora Marte, e coll'acciaio alla mano si videro azzuffati insieme tutti quelli guerrieri che stavano dormendo, quando all'improvviso caddero alcuni pezzi di tela, e comparve una scena, la quale non saprei s'era la reggia d'Amore, oppure il giardino. Quello che è certo, io la riconobbi per quella che fece Biscione del 1752 (1), quando, se vi ricordate, fece l'impresa il marchese Angelo Gabrielli. Allora comparvero diverse [donne] con corone di fiori in mano, e dopo diversi giri incatenarono con questi fiori quei guerrieri, e si cominciò la danza. Fin qui vedete, amico, che sono cose tutte fritte e rifritte, e vedute sopra il teatro ben mille volte.

Per poco il nostro Zoilo non dice male anche del direttore dei così detti « abbattimenti », lo spadaccino Silvestro Togni.

Dopo uno sconcertato concerto, comparve in scena il nostro *Schizza*, che, scordatosi d'essere guerriero, comparve con un abito da villano. Voi già sapete l'abilità del soggetto; il suo carattere non si puol capire, mentre neppure esso non sa cosa sia; ma con un saltaccio in un cantone, con una capriola in un altro, dopo un buon quarto d'ora ha fine questo padedù [*pas de deux*]. La sua donna (2) è un picciolo ragazzino bolognese, chiamato Tommaso Zucchetti, che se avesse la sorte di avere un ballerino per compagno e grazioso, si farebbe distinguere, havendo dell'abilità e dello spirito.

Di questo « *Schizza* », ossia G. B. Grazioli, romano, parla anche il Casanova nelle sue *Memorie*, presentandolo come cognato di quella

(1) Deve dire 1753; chè il coreografo Luigi Biscioni, dopo essere apparso in Roma come ballerino, al teatro delle Dame, nel 1749, vi ritornò, come direttore dei balli ad Argentina, nel 1753 e nel 1754.

(2) Il RICHARD (*Op. cit.*, V, 184) dice: « Non si ammettono ballerine sui teatri di Roma: esse sono sostituite da giovanetti che figurano da donna, e vi fu anche un'ordinanza di polizia che ingiunse loro di portare dei calzoni neri ».

terribile Nina Pellandi-Bergonzi, la quale esordì, come ballerina, in Barcellona cinque o sei anni dopo, appunto nei balli diretti da lui; e il Casanova aggiunge che era soprannominato *Schizza*, « parce qu'il était plus camus qu'un Kalmouk » (1).

La prima volta che lo troviamo in Roma è alle Dame, insieme al Biscioni, cioè nel 1749; dopo vi ritornò varie volte. Nel 1771, proposto dall' impresario del San Carlo di Napoli come secondo ballerino, fu rifiutato dalla giunta dei teatri per non essere ritenuto abile di ballare in un regio teatro (2). Aveva già però almeno ventidue anni di carriera!

Il secondo Padedù fu d'un certo sig. Innocenzo Trabatone, il quale, amico, è una copia vera ed originale del nostro *Gambadiferro* (3), che nel teatro di Alibert ci onorò de' suoi favori; il suo cognome prometteva assai, come quello dell'altro, ma i fatti corrisposero al nome, essendo tanto innocente che non sa nemmeno cosa sia un passo di *rigaudon*. Questi era vestito all'ussera ed essendo lui grande, con quell'abito che molto conferisce alla statura, era lungo come una pertica. Il suo Padedù fu bellissimo, mentre dopo haver camminato la maggior parte con il sedere voltato alla platea, senza neppure incomodarsi di alzare una gamba, se ne andò felicissimo. Qui, amico, la platea lo regalò d'un evviva al suo merito conveniente, come vi potete immaginare, mentre fu cacciato a fischiate. Quello che solo mi dispiacque si fù per il povero Bedotti, sua compagna, quale nell'anno scorso si era fatto onore ballando con Monsieur Michel (4), ragazzo di molta abilità e che in quest'anno è stato così tradito da questo scelleratissimo ballerino.

G. B. Bedotti, genovese, detto *Baciccia*, apparteneva ad una famiglia di ballerini, tra i quali un Francesco e un Giacomo, ballerini « da donna », evidentemente suoi fratelli; e un Giuseppe, ballerino « da uomo », forse loro padre. E deve essere stato giovanissimo allorchè fece il primo ingresso, nel 1752, su i teatri romani, che frequentò continuamente, coi suoi parenti, sino al 1772. Ed appunto

---

(1) *Mémoires de* J. Casanova (Paris, Garnier), vol. VII, 531 e VIII, 27.

(2) Croce B., *I teatri di Napoli*, pag. 701.

(3) Non sappiamo chi sia il ballerino romano chiamato *Gamba di ferro*; chè nei libretti del teatro delle Dame, o di altri teatri, non si rintraccia mai, nella lista dei ballerini, tale soprannome.

(4) Infatti Pietro Bernardo Michel ballò col Bedotti, nel carn. 1760, alle Dame.

Giacomo e Francesco Bedotti ballavano, con Domenico Belluzi e Pietro Gallinari, in questa stagione medesima, rappresentando il primo, come si è detto, la parte di *Amore*.

Dopo di questo saltò fuori un ballerino, che sembrava del tutto ossesso, dai salti, dalle corse, dalle mosse che sopra il palco faceva. Il plauso fu oltremodo senza misura, e molto più di quello che meritava; ma mi dissero che il suo maestro, quale, *temporibus illis*, era stato il nostro *Checco la birba*, haveva fatto broglio e partito per l'incontro di costui (1); questo è un certo Forti [Giuseppe], *olim* giovane di mercante, che, essendo stato diversi anni fuori di Roma, è ritornato in patria a fare ammirare le sue virtù. Il giovane non si porta male, ma averebbe bisogno di moderazione; ma i suoi parziali la prima sera fecero tutti i sforzi per farlo crepare sopra del palco, mentre più questi gridavano e più lui s'ammazzava saltando tanto, che il poveretto era rifinito del tutto. La sua donna è il Tagliavini [Vincenzo] ragazzo che mi piace assai, e per donna, balla con molta grazia.

L'ultimo poi fu il Padedù di Monsieur Terrade che figurò Marte; questo per dire il vero non dispiacque, havendo questo un poco migliorato di quello ch'era prima. Si trova questi per sua compagna un bellissimo ragazzino milanese, chiamato Giuseppe Banti, quale per la sua piccolezza scomparisce assai coll'uomo, ma il poverino quelle poche cose che fa sono sì ben fatte e giuste che innamora a vederlo (2).

La lunghezza di questo primo ballo fu tale che ruppe il messere dell'udienza di tal maniera che furono cacciati dentro a vituperî.

Il secondo ballo, nel *libretto* è così descritto: « *Verranno per forza di magìa ivi trasportate due contadine alla presenza d'un mago, il quale mostrarà una corona di fiori*; *ed una delle suddette otterrà la corona, per mezzo della quale succederanno diverse magiche operazioni* ».

---

(1) Cioè il suo maestro aveva, sotto mano, preparato, tra gli spettatori, il partito favorevole all'allievo; la *claque* non era allora « monopolizzata » come oggi. Saremmo stati curiosi di scoprire il cognome di questo *Checco la birba*, ballerino romano, che sembra vivere, nel 1761, ritirato in Roma, tutto occupato a far applaudire i suoi allievi: nei materiali da me raccolti su i teatri romani, trovo un Francesco Piccioli, ballerino al teatro Argentina nel 1742, e un Francesco Turchi, al Capranica, nel 1754.

(2) Il Banti fu confermato per tre anni successivi al medesimo teatro.

Ed ecco invece come si presentò al pubblico:

Il secondo poi fu una vasta campagna piena di gente, quale non si sapeva cosa si fosse, mentre vi erano soldati ubriachi ed una confusione di persone che ancora si ha da sapere cosa rappresentava. Tali furono i balli, quali furono sì lunghi e seccanti, che non si poteva più reggere; chi ballava da tedesco, chi ballò da villano, chi da sordo. Il Padedù poi di Terrade non s'apprese mai cosa significasse, mentre la sua donna, dopo un'infinità di riverenze che si fecero a vicenda uscirono fuori due cacciatori che la spogliarono, e gli lasciarono solamente una manica colla quale avendo giocato, come fanno i gattini, per molto tempo, la tirò appresso al suo compagno; allora si comprese che questi figurava il castoro, quale, quando si vede inseguito da cacciatori, li tira quella parte del corpo che sa che questi vanno cercando. Questi riuscirono ancora più lunghi e seccanti dei primi, onde più de' primi fu la noia ed il rumore.

Giunto alla fine della relazione e prima di congedarsi, il nostro critico lancia un'ultima frecciata al povero scenografo, il noto pittore romano Filippo Ferraye, detto *Arnò*, e all'impresario.

Le scene non ne parlo, mentre non solo non si possono vedere, ma per prudenza l'impresario le tenne sì oscure e male illuminate che non si vedevano affatto, per resecare maggiormente le spese. I lumi che sono avanti essendo di grasso di bufala, rendevano un fumo ed una puzza sì stomachevole che ancora non me la posso levare di gola.

L'usanza di tenere il teatro al buio, illuminando il solo palcoscenico, non è certo invenzione dei nostri tempi; il Richard che visitò Roma nell'inverno del 1762, dice, nelle sue memorie, che i palchi e la platea si trovavano immersi nella più completa oscurità, non essendo tollerata che qualche candela per leggere, durante le prime rappresentazioni, il *libretto*: la scena sola era rischiarata, ciò che la rendeva « molto più maestosa e brillante »; e un gran lampadario, sospeso nella sala, restava acceso soltanto fino al principio dello spettacolo. L'illuminazione si faceva con olio, poca cera e molto sevo; non meno di centocinquanta *cocciòli* anch'essi ripieni di sevo, si allineavano avanti alla ribalta, dividendo, con un velo perenne di fumo, gli spettatori dagli attori; e quale delicato aroma spandessero, è facile immaginare!

Il quadro presentatoci dal nostro critico è poco attraente; ma sebbene soverchiamente informato a pessimismo, non deve essere stato men veritiero: si trovano anche altrove eloquenti tracce del cattivo incontro del *Signor Dottore*. Fortunatamente il carnevale giunse, in quell'anno, assai per tempo, e la stagione musicale non potè durare che un mese: il *Diario ordinario* ci informa che ai 17 di gennaio, e cioè appena dopo sette o otto rappresentazioni, si era già cambiato spettacolo. Il *Cracas* avverte esser questo la *Buona figliuola* del Goldoni, ma prende equivoco, chè esistono invece due edizioni del *libretto* della *Donna di governo* del Goldoni stesso, con musica di diversi, destinate ambedue per le recite del carnevale del 1761 al teatro Argentina e dedicate alla duchessa Maria Cristina Lante Salviati. Ed appunto in una di queste due edizioni, differenti dal lato tipografico, lo stampatore Gioachino Puccinelli si mostrava, nella dedica, « desideroso che quella seconda farsetta incontrasse miglior sorte ».

Non sappiamo se l'augurio del Puccinelli riuscisse ad avverarsi: furono però esclusi dalla compagnia dei cantanti il Bencini ed il Poggi, supplito il primo da Giuseppe Giustinelli, di Orvieto, il secondo da Giovanni Leonardi.

E con la *Donna di governo* si chiuse, il 3 febbraio, quella stagione così infelicemente riuscita.

II.

Il cattivo esito degli spettacoli di quel carnevale 1761 nell'aristocratico teatro, ebbe forza di commuovere la nobiltà romana. La sera innanzi alla chiusura della stagione (nella vigilia e nella festa della Purificazione, per voto fatto da Clemente XI, dopo il terremoto del 1703, non vi erano spettacoli) una larga accolta di gentiluomini si adunò per trattare l'importantissima questione; e dopo essersi « riconosciuto per esperienza, che le rappresentazioni delli drammi ed opere in musica nelli teatri di quest'alma città di Roma, non erano mai riusciti con magnificenza e pompa se non allorquando si era presa la briga della direzione di essi un qualche cavaliere »; e perchè « un sì dilettevole divertimento non avesse da andar quasi in totale deteriorazione, ma la nobiltà avesse a godere di quelle magnificenze e pompe che sarà possibile far ornare le predette rappresentazioni »,

si decise fin da quella sera stessa di formare « una società e compagnia di cavalieri per far rappresentare le opere in musica in Argentina » (1).

La società, la durata della quale fu stabilita per quattro anni, a cominciare dal prossimo carnevale, doveva contenere non meno di venti socî *caratanti*, da quotarsi ciascuno per cento *scudi;* se ne sottoscrissero subito circa trenta (2). La spesa annua per l'agibilità del teatro doveva oscillare tra i 14200 e i 14800 *scudi* (3); e, naturalmente, il guadagno o la perdita dovevano dividersi fra i socî.

Cinque socî ebbero l'incarico di dirigere l'impresa, ognuno con differenti mansioni; la scelta però del compositore, del primo soprano, del coreografo e del *libretto*, rimaneva all'arbitrio dell'intera assemblea. L'impresario Balestra, che già aveva ottenuto dalla casa Sforza la concessione del teatro per l'anno vegnente, fu compensato col regalo di trecento scudi. Col permesso al governatore, si stabilì inoltre di chiedere a questo il privilegio che le opere a cinque voci potessero soltanto cantarsi all'Argentina, mentre negli altri teatri non dovessero rappresentarsi che intermezzi a tre o quattro personaggi; e il permesso di mons. Caprara, col privilegio, fu ottenuto dopo una settimana. I cinque direttori furono scelti nelle persone del duca Odescalco, del principe Albani, dei marchesi Del Bufalo e Gabrielli e del conte Marescotti; il principe Corsini fu il depositario del capitale.

Ma non è nostro intendimento di fare qui la storia del teatro Argentina; abbiamo voluto soltanto premettere pochi cenni utili per

---

(1) Archivio di Stato in Roma (teatro Argentina).

(2) La Società si compose dei seguenti gentiluomini: i principi Urbano Barberini, Bartolomeo Corsini, Benedetto Giustiniani, Antonio Boncompagni-Ludovisi, Orazio Albani, Emilio Altieri, Giovanni Doria, la principessa Maria Eleonora Caffarelli Pallavicini, il contestabile Lorenzo Colonna, i duchi Filippo Strozzi, Filippo Orsini, Filippo Sforza, Anton Maria Salviati, Francesco Caetani, Livio Odescalco, i marchesi Giulio Sinibaldi, Ottavio Giacinto del Bufalo, Angelo Gabrielli; e, inoltre, il marchese Girolamo Verospi Vitelleschi, il barone Angelo Gavotti, Girolamo Cenci, il marchese Curzio Muti de' Papazzurri, G. B. Collicola, Mario Falconieri, e i conti Orazio Marescotti, Antonio Soderini e Bonaccorso Bonaccorsi.

(3) Tra le 76.325 e le 79.550 lire. — La società si disciolse nel 1771.

l' intelligenza dei documenti che seguono: alcune satire in versi, cioè, che sono contenute nel medesimo codicetto donde traemmo la lettera riportata, e che si riferiscono alla stagione di carnevale del 1764 nel medesimo teatro.

In quell'anno, tacendo ancora il teatro delle Dame, l'Argentina era l'unico teatro di opera seria, chè al Capranica e al Tordinona si davano commedie e piccoli balli, e al Pace, al Valle, e ai Granari si rappresentavano commedie con burlette in musica. Fin dal febbraio del 1763, come sappiamo da un diario contemporaneo (1), gl'interessati avevano stabilito di *apocare* i maestri Sacchini e Bach, o, non potendo uno di essi, Ferdinando Bertoni. Il Sacchini infatti si presentò con la sua *Semiramide riconosciuta* — la quale erroneamente da' suoi biografi si dice rappresentata in Roma due anni prima — e con essa si aprì la stagione la sera di sabato 7 gennaio. Quattro giorni dopo, l' archeologo Winckelmann (2) scriveva al suo amico Riedesel: « Ho veduto ieri l'Argentina; una sola aria è bella soprammodo, tutto il resto è mediocre, e *non v'è nessun musico chi canta bello* (*come dicono i romaneschi*) e ciò è per me, come sapete, una circostanza principale ».

L'opera intanto si mantenne in iscena fino agli 11 di febbraio, nella quale sera diede il posto al *Vologeso* del Bertoni, venuto in Roma in luogo del Bach.

Reggeva allora il pontificato Clemente XIII, il veneto Rezzonico; e i quattro figli di suo fratello Aurelio si erano stabiliti in Roma, dove si mantenevano in quella elevata condizione che richiedeva il loro stato, per essere nipoti del papa e per le cariche che ricoprivano; infatti Ludovico, di cui parlammo, procuratore di S. Marco e cavaliere della stola d'oro, era stato nominato principe assistente al soglio e gonfaloniere del senato e popolo romano; Carlo creato cardinale; Abbondio si preparava ad essere fatto senatore di Roma, e il monsignore Giovanni Battista, cumulava le cariche di gran priore di Roma, cameriere segreto, protonotario apostolico, commissario generale delle armi e maggiordomo!

---

(1) Biblioteca Casanatense, cod. 3814 citato.

(2) Winckelmann J., *Lettere famigliari* (vol. II). Prato, 1833.

Il veneto Bertoni doveva quindi ritenersi tranquillo per la protezione che avrebbe avuta in Roma: e ne vedremo gli effetti. Egli aveva già fatto rappresentare con varia fortuna una diecina di opere, serie e giocose, su i teatri di Venezia; e un suo oratorio, il *Ritorno del figliuol prodigo*, era stato eseguito in Roma nella sala dei Padri filippini, nel 1757 (1): ma era la prima volta che si presentava in questa città come compositore teatrale. La fortuna, però, non gli arrise; chè, fin dalla prima prova, la musica del *Vologeso* apparve pessima; eppure la compagnia dei virtuosi che doveva interpretarla non era delle più inferiori. Veniva innanzi a tutti Filippo Elisi, primo soprano (Vologeso), poscia Carlo Nicolini, secondo soprano (Aniceto); la prima donna era Gasparo Savoj (Berenice); il tenore, Pietro Tibaldi (Lucio Vero); il basso, Pompili Marcello (Flavio) e Vincenzo Pasquinucci (Lucilla) la seconda donna.

Del Savoj parlammo nella prima parte di quest'articolo; aggiungiamo qualche notizia su l'Elisi, tanto più che i dizionarî del Gerber e del Fétis-Pougin ne tacciono affatto e il Grove non gli dedica che brevi righe, qualificandolo per tenore.....

Filippo Elisi, nato a Fossombrone verso il 1720 (2), dotato di bella figura e di buona ed estesissima voce, apparteneva a quella prima classe di soprani che comprendeva il Caffarelli ed il Carestini; ad essi soltanto inferiore (3). La prima volta che lo si trova menzionato nelle cronistorie teatrali è al S. Samuele di Venezia, nel carn. 1739: contava, quindi, un quarto di secolo di carriera, allorchè, nel carnevale del 1763 (dopo dieci anni di assenza da Roma), tornò nella città eterna per eseguire al teatro Argentina delle opere del Guglielmi e del De Maio. La prima sera, avverte il solito diario casanatense, volle « sforzare la voce con urli e stonature grandissime », tanto che fu per compromettere l'esito della nuova opera del Guglielmi, ch'era il *Tito Manlio*. Sembra però che in seguito moderasse alquanto la voce ed ottenesse il plauso del pubblico, se fu confermato dalla società dei cavalieri per la successiva stagione.

---

(1) *Diario ordinario*, 1757, n. 6186.

(2) Comunicazione del dott. G. Radiciotti, il quale gentilmente volle favorirmi alcuni estratti dal suo erudito e paziente lavoro su i musicisti marchegiani.

(3) Croce B., *Op. cit.*, pagg. 746, 749; Burney C., Op. cit., vol. IV, pag. 474.

Non lo risparmiava però la maldicente vena dei poetastri; ecco due sonetti inediti che lo riguardano:

Al merito antico del sig. Filippo Elisi.

Allor ch'io penso a qual canoro augello
Assomigliarti io possa, o cigno antico,
Mi confondo, mi perdo, e il mio cervello
Escir non sa dal cavilloso intrico.

Talor mi sembri un invecchiato agnello
Belar, seguendo il pastorello amico;
Talor sovra d'un tetto, o ramoscello
Del notturno silenzio augel nemico.

Ma poi dal tuo cantar reso più saggio,
Ti conosco alfin; vedo che sei
Quell'animal che va in amore il maggio.

Cantò così per arrestare i rei
Colpi di Balaam, che feangli oltraggio,
L'asino un giorno fra gli antichi ebrei.

All'antico merito del sig. Filippo Elisi.

Il vecchio Elisi, che giammai cantò,
Nel *Vologeso* la cadenza fa;
E sembra un asin, che trottar non può,
Eppur galoppar vuol per la città.

È vero che Monaldi l'approvò;
Perri non vi trovò difficoltà;
Ed è grata a Monnot; ma non perciò
Roma l'audacia sua soffrir dovrà.

Si tolga dunque la cadenza; e se
Osa lagnarsi poi, non canti più:
E cheto stia di Nicolini al piè.

E se Perri, che sembra un Pelacchiù,
Vorrà parlare, gli si faccia affé
La burla che fu fatta a Ferraù (1).

(1) Il Monaldi, il Monnot e il Perri erano amici dell'Elisi; la burla sanguinosa fatta al Ferraù, poteva mettere questi in grado di concorrere per guardiano di un *harem*.

Eppure, otto anni dopo, e con oltre mezzo secolo di vita, l'Elisi interpretava ancora i personaggi di Poro e di Demetrio nell'*Alessandro nelle Indie* e nell'*Antigono* dell'Anfossi e del Monza, nel carnevale del 1772 al medesimo teatro Argentina!

Abbiamo detto testè che la musica del Bertoni non corrispose affatto al gusto del pubblico; pel disinganno provato, se ne volle persino far risalire la responsabilità al marchese Angelo Gabrielli (il mecenate della *Cochetta*) il quale sembra si occupasse, più degli altri suoi colleghi direttori, degli affari musicali; e contro di lui uscirono tosto un grazioso epitaffio:

Marchioni Gabriello
Musico . Citharedo . Geometrae . Philosopho . Poetae
Sacrum.
Qui musicâ animos male percussit.
Citharâ aures et auras perturbavit.
Geometriâ orbem subvertit.
Philosophiâ rerum causas implicavit.
Poesi visiones et imagines oppressit.
Romani male mœrentes.
Posuere.
Inferos petit.
Non orate pro Eo.

e un sonetto:

Passeggia Gabrielli per la stanza,
Con la berretta alzata a mezza testa;
E, rivolto al suo Masi: ah, dice, in questa
Mossa d'oboe non trovo consonanza.

Sorride Masi, e per empir la panza,
Dice adulando: Qui ci vuol la *sesta;*
Questa sarà, per dio, scena funesta
Fatta da noi, ch'abbiamo estro e baldanza.

Qui s'abbracciano insieme, e come già
Fosse in palco la scena riuscita,
Si baciano a vicenda, or qua, or là.

Godi, coppia bennata, e al plauso invita
La plebe tutta; ch'ella ti darà,
Con le cor..... in faccia, una mentita.

Il Masi è senza dubbio il romano Giovanni Masi, compositore di varie opere buffe date su i teatri di Roma e di Napoli dal 1754 al 1776.

Il partito del Bertoni però, confortato da potenti sostenitori, seppe opporsi alle disapprovazioni della platea con partigiani plausi; lo si arguisce facilmente da un sonetto in dialetto veneziano favorevole al maestro:

Come! Questa è quell'opera che ha fatto
Quel Bertoni che i aveva da coppare,
Che tutti lo voleva fulminare,
E lo stimava come un sempio, un matto.

E adesso i s'ha voltà tutti in un tratto
Perchè alfin i ha capìo quel che sa far,
Ne mai gh'aveva da considerar
Un abbozzo segnà per un retratto (a).

Viva Venezia, e chi de là vien fora;
Viva donca anca vu, caro Bertoni,
Che un'opera avè fatta, che innamora.

Xè passà le saette, i lampi, i toni;
Roma adesso v'abbrazza, anzi v'adora,
Per maggior confusion de sti cogg.... (b)

(a) La prima volta che si provò la musica di questo maestro comparve pessima.
(b) I cavalieri impresari.

cui si rispose « per le rime » in italiano:

Oh, c....! Che bell'opera che hai fatto,
Bertoni! E perchè mai non t'annegare
Nel Canal grande, pria che assassinare
Li musici e il *libretto* in un sol tratto.

L'asino, il sordo, il pappagallo, il matto,
Gli adulatori ti potran lodare;
Ma il pubblico però ti vuol fischiare,
Or che l'abbozzo diventò ritratto.

Viva pure Venezia alla buon'ora;
Ma non viva già tu, caro Bertoni,
E vattene di grazia alla malora.

Tuoi compagni per via sian lampi e tuoni;
Tutta Roma t'ha in....; solo t'adora
Gavardini, il prefetto dei c.......

Dopo poche rappresentazioni, i direttori del teatro credettero di rimediare al poco lieto esito del *Vologeso*, togliendone i pezzi più mediocri e supplendoli con altri presi dalle opere di *Ciccio* De Maio, del Sacchini, e dal *Tito Manlio* del Guglielmi. Questa volta, oltre il marchese Gabrielli, fu preso di mira anche il conte Marescotti:

Al merito grande del sig. marchese Gabrielli.

SONETTO

E come? Un Gabrielli, un cavaliero,
Ch'ha le bell'Arti a sua requisizione,
Ch'è cugino di Euclide e di Platone,
Ha potuto formar sì vil pensiero?

Si guasta il *Vologeso* espresso al vero,
E si forma un ridicolo centone;
Ch'è lo stesso, che porre a paragone
La Croce, il Toson d'oro ed il braghiero.

Io gli vuò domandar per vita mia,
Se per tant'anni, ch'ei cimbali suona,
Mi sa dir « *la*, *sol*, *re* » cosa mai sia.

E se la sua risposta non è buona,
Allora gli dirò per cortesia
Ch'è un otre d'ambizion assai c.... .

Al merito del sig. conte Marescotti.

SONETTO

Amici, vi ho da dare una novella;
Che il conte Marescotti è rimbambito,
Poichè con Gabrielli alfin s'è unito
Per rimettere in piè *la Rondinella*.

Ah vedete, per dio, che cosa bella!
Quattro maestri formano un spartito,
Ciccio, Berton, Guglielmi e il favorito
Sacchini, vero servidor Brighella.

Oh conte Marescotti, per pietà
Non v'unite così con quel buffone,
Chè assai di vostra stima ve n'andrà.

Lasciatelo far solo l'istrïone,
Che il grandissimo premio che otterrà,
Sarà il titol di Massimo C.....

Si finse perfino un messaggio al maestro Guglielmi a Napoli:

Guglielmi, giacchè siamo a mercoldì,
E che parte il corriere per costà,
Vi avviso d'una bella novità,
Che nel teatro ier sera seguì.

Appena quel duetto si sentì,
Che faceste per *Manlio* un anno fa,
Con un chiasso crudel che ci stordì,
La platea fece tosto un alto là.

Il fischio, il botto e l'urlo il meno fu,
Talchè, dal gran rumore, bisognò,
Reggersi, con la man, la testa su.

Ecco il plauso gentil che vi formò
Roma in quel punto; ma lo fece più
Per quel c...... che il cambio decretò.

Ma i fischi e gli urli provenivano dai sostenitori del Bertoni, il cui partito — che il governatore di Roma, incaricato della sorveglianza degli spettacoli, non poteva non proteggere — considerava il cambiamento dei pezzi come un'offesa al veneto compositore! Ma ecco un sonetto che suona come un mònito:

Ier l'altro e ieri sera, in Argentina,
Tal frequente s'udì da cima al basso
Di plebe insolentita alto fracasso,
Che una strage credevasi vicina.

La discordia con chioma viperina
Seco ne trasse, a fomentare il chiasso,
La prepotenza, che prendeasi spasso
D'andar superba su l'altrui ruina:

Quando fra il vario popolar bisbiglio,
Di prepotenza contro l'ardimento,
Voce n'uscì di salutar consiglio:

Voi che mantice foste al fier cimento,
Rammentate in pro vostro in qual periglio
In Roma un dì fûr quei di Benevento.

Perchè da quel ch'io sento,
In rileggendo la romana istoria,
Ha il popol di Quirin buona memoria.

Se coloro che disapprovavano, in tal modo ridotto, il *Vologeso*, non fossero stati i parenti del papa, non si sarebbe còlta così volentieri

l'occasione per dar loro addosso; anche da questo madrigale traspa-
risce evidente il livore:

MADRIGALE

fatto in occasione delle fischiate sentitesi nel teatro di Argentina, quando furono mutate alcune arie del maestro di cappella Bertoni veneziano:

Agli autor delle fischiate
Roma offesa ed insultata
Dar promette le sassate
Dei sospir nella giornata:
E fa intanto lor sapere
Che non seppe essa giammai
Che sperar, nè che temere;
Che li odiò, che li odia assai,
Che li ha in.... a tutte l'ore:
E ciò sol per fargli onore. IL BENEVOLO.

Sembra che Gian Carlo Grimani (quello stesso, forse, cui si riferisce un famoso libello del Casanova) (1) si vantasse di aver mandato due servi a fischiare contro i cavalieri del teatro per le mutate arie: faccio grazia al lettore di due sonetti indirizzatigli (2), e per soprappiù caudati, i quali non sono al certo troppo castigati nelle espressioni.

Ma l'incidente fu pretesto ad una satira ancor più mordace e che si rivolge direttamente ai Rezzonico, mal veduti in Roma per la protezione che il pontefice accordava ai gesuiti; è noto infatti che, durante il suo regno, il Portogallo, la Francia, la Spagna, le Due Sicilie, il ducato di Parma e Venezia decretarono l'espulsione di quella società dai loro Stati; ma l'espulsione da Roma ebbe luogo solo più tardi, allorchè, morto Clemente XIII, subentrò sul trono papale il monaco Ganganelli (3).

---

(1) CASANOVA G., *Nè amori, nè donne, ovvero la stalla ripulita* (Venezia, Alzetta, 1889).

(2) Il primo è intitolato: « Allo scarso merito del sig. Gian Carlo Grimani, che disse aver mandato in platea due servitori a fischiare »; e comincia:

Dall'Adria venne a Roma uno spiantato
Sciocco superbo e pien di presunzione
Per vivere alle spalle del cognato.....

(3) Sopra l'affare della espulsione della Compagnia di Gesù dagli Stati europei, vedi MASSON FR., *Le cardinal de Bernis depuis son ministère* (Paris, Plon, 1884).

Dies illa cantata in occasione dell'impertinenza fatta fare dalli nipoti del papa nel teatro d'Argentina contro la nobiltà romana l'anno 1764.

Dies irae, dies illa
Argentina va in favilla
E Bertoni smania e strilla;

E i santissimi nepoti,
Che gli son compatrioti,
A quel nome assai devoti,

Perchè l'arie gli han mutate,
Ch'eran troppo scellerate,
Fèro far delle fischiate,

Da una turba di birbanti
Camerieri e cavalcanti,
Dipendenti tutti quanti.

Ma la nobiltà romana
In udir cosa sì strana
Fatta far da gente insana,

Per coprir quel birbo chiasso
Facea plauso e gran fracasso
Che il teatro andava a basso.

Ma che prò, se chi presiede
Su la quiete è senza fede?
E perciò questo succede.

Monsignor Governatore (1)
Fra i viventi il più peggiore
Senza legge e senza onore,

Piccolomini spiantato,
Da' Rezzonici onorato,
Ch'è peggiore di Pilato,

Stava assiso nel palchetto
Con quel gobbo maledetto (2)
Che ha per dote ogni difetto;

---

(1) Mons. Enea Silvio Piccolomini Rustichini, di Siena, nominato Governatore di Roma e vice Camerlengo nel 1760.

(2) Mons. G. B. Rezzonico era deforme; a riguardo suo e del governatore di Roma, girava allora il seguente distico:

Cæcidit *Aeneas* Rutili non ense peremptus
Verum *gibbosi* pumilionis acu.

Ascoltava il sibilare
Dello strepito volgare,
E in guazzetto parea andare;

Per vedere effettuato
Quel pensiero scellerato,
Restò tutto consolato.

Ma la nobiltà sapea
Che tal cosa si facea
Per il gobbo, Abbondio, Enea;

Che, per sostener Bertoni,
Avean dato commissioni
Di far fischi e confusioni;

E, ricorsa al Quirinale,
Ne informàro quel cotale
Del supremo tribunale.

Quel Luigi Torregiani,
Quella carne vil da cani,
Quel nemico de' romani;

Torregiani quel birbante
Di campagna negoziante,
Cardinale il più furfante;

Segretario egli è di Stato
In nel gran pontificato
Che s'innalza il scellerato.

Pure, udendo un tal misfatto,
Disse, tutto stupefatto:
Qui non si può fare il matto.

E dati ordini severi
Ne concesse ai cavalieri
Da quaranta granatieri.

Ma di quello ch'era stato
Non se n'è mai più parlato
Per virtù del buon papato.

Ma se suona il campanone
Tremerà più d'un briccone,
E anche il cardinal padrone,

Quello scemo cardinale
Che assomiglia all'animale
Che s'affaccia all'orinale;

E quel gobbo maledetto
A fuggir sarà costretto
O anderà nel cataletto (1);

Ed Abbondio scrofoloso,
Sciocco, timido, e noioso,
Non è men degli altri odioso.

Trinità d'imperfezione
Sono queste tre persone
Prive affatto di ragione:

E la Rezzonica schiatta,
Più rapace della gatta,
Ignorante, audace e matta,

Sono allievi sì birboni
Di que' padri bacchettoni (2)
Gesuiti bug..... .

Impararo da costoro
A far stima sol dell'oro
E a sprezzar l'altrui decoro.

Per aver da loro alta
Basta l'esser gente ardita,
Dipendente al gesuita.

Caca in acqua sbuz.....
Attendete co' sti frati
Voi sarete rovinati.

O canaglia bug......
Che sprezzate ogni corona,
Perciò v'odia ogni persona:

Quest' è quel pontificato
Dalli Regi tanto odiato
A solipsi troppo grato;

Pien d'ingiurie e indiscrezioni,
Non s'ascoltan le ragioni,
Non s'apprezzan che li doni.

Oh che nome maccaronico
Ai latini è quel Rezzonico,
Ma diviene ora mal cronico.

---

(1) Fu creato, invece, cardinale, nel 1770, da Clemente XIV, e morì nel 1783.

(2) Infatti G. Battista e Abbondio Rezzonico erano allievi del Seminario Romano, retto dai gesuiti (MORONI G., *Dizionario*, ecc., vol. 64, pag. 11).

Presto suoni il Campidoglio
E finisca tanto orgoglio
E principi il lor cordoglio.
Corran pure le brigate
A tirar delle sassate
A quell'alme scellerate:
Gesuitate non varranno
A salvarli dal malanno,
Che già preparato gli hanno.
Finirà in tanta malora
Chi l'altrui roba divora:
Più d'un Bruto vive ancora.
Sì, speranze troppo care
Tosto avrete ad avverare,
Perciò torno a replicare:
Lacrimosa dies illa
Quando suonerà la squilla
Anderà in tanta malora
Gobbo, Abbondio, e Carlo ancora,
Piccolomini e Torregiani. *Amen.*

Finalmente il 6 marzo terminarono le rappresentazioni; e, con sintesi della lotta incruenta, cui aveva dato luogo il *Vologeso*, ecc tanto per finire, il platonico desiderio di un filosofo:

Son venti giorni e più che prego Iddio
Che mi faccia una grazia, e la farà:
Che viva sano Nicolini mio
Affinchè torni a Roma; e tornerà.
Ne voglio un'altra: che l'estremo addio
Dia Monaldi ad Elisi; e lo darà.
E che Tibaldi al Caucaso natìo
Torni a morir di freddo; e morirà.
Che Marcello ripassi a San Giovanni (1)
E, acciò non abbia ardir di cantar più,
Ivi stia ritirato altri sette anni;

---

(1) Marcello Pompili uccise, involontariamente, un amico con l'archibugi fu condannato a dimorare per sette anni in S. Giovanni in Laterano, dove cantore della cappella.

Perda in gesti Savoi la sua virtù;
Che Vincenzo non vesta i regî panni;
E che a Bertoni possa dirsi: fù.

Con tali bazzecole spassavasi la società romana al tramontare del settecento: avrebbe dessa preveduto mai, che quel secolo dovesse finire tanto tragicamente?

ALBERTO CAMETTI.

Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del cinquecento.

La scorsa primavera, nel rimaneggiare per caso certe mie vecchie trascrizioni di musica di liuto, si riaccese d'improvviso in me la passione delle intavolature. Non seppi resistere al fascino che mi attraeva verso pagine che rappresentano tuttora regioni inesplorate e non troppo difficili alla scoperta di nuovi documenti per la storia dell'arte musicale. E poichè si preparava a Roma, per l'aprile del 1902, un Congresso di scienze storiche, a cui avevo aderito perchè invitatovi con gentile insistenza dal Segretario generale comm. G. Gorrini, mi proponevo di assistervi e di trattarvi, esaurendolo, l'argomento del *Thesaurus harmonicus* di J. B. Besard. Vi avrei esaminato le *Cansoni* a voce sola e liuto raccoltevi dall'autore e da me quasi del tutto trascurate quando avevo studiato quel grosso volume alla ricerca solo delle migliori composizioni per liuto. L'epoca (1603) mi appariva interessantissima, siccome quella in cui dalla musica polifonica si svolge la monodia; nessun altro libro meglio del *Thesaurus harmonicus*, in cui i capitoli III e IV, se ben ricordo, contengono *Madrigalia et Villanellae*, *Cantiones gallicae et Airs de court*, per canto con accompagnamento di liuto, poteva giovarmi per illustrare un tema che finora fu preso in considerazione dal solo lato delle invenzioni della camerata fiorentina di casa Bardi.

Così pensavo di fare; ma trovai un ostacolo insuperabile dove meno me l'aspettavo: non potei, come altre volte, avere il libro dalle Biblioteche Nazionali. Qualche dettaglio in proposito non guasterebbe, tutt'altro anzi.....; però passo via e mi limito a notare due cose: la prima, con molta compiacenza, che nel nostro paese si rispetta, al-

meno a scanso di noie, qualche regolamento; e la seconda, senza compiacenza affatto, che non a tutti è dato di potervi studiare.

Mi pareva ormai che il mio desiderio dovesse svanirsi insoddisfatto, quando mi giunse, apparso allora, il Catalogo 149 del noto antiquario Leo Liepmannssohn di Berlino. Vi facevano splendida mostra di sè molti libri d'intavolature di liuto italiano, che mi offersero modo di scapricciarmi, coll'acquisto di alcuni, nella mia passione divampante dopo un lungo assopimento, di lavorare tranquillo senza dipendere dal beneplacito altrui, e di scrivere qualche cosa per la *Rivista Musicale Italiana*, abbandonandomi alla fiducia di non riescire sgradito ai lettori del periodico. Questi giudicheranno se quanto ho potuto trarre dalle intavolature del Liepmannssohn apporti materiale nuovo per una più ampia cognizione della storia dell'arte musicale.

Le intavolature che ho sott'occhio furono pubblicate negli anni dal 1546 al 1549 presso gli editori Antonio Gardane e Girolamo Scotto. In quel tempo il liuto, pur uscito dall'infanzia, non aveva ancora raggiunto la pienezza dei mezzi di cui era suscettibile, specialmente riguardo l'originalità dell'invenzione. Usato con molta perizia nell'adattamento delle composizioni polifoniche sulle sue corde, lasciava scorgere una certa timidezza quando l'estro del liutista era libero nelle *Fantasie* e nei *Ricercari*, ai quali servivano di modello le forme della musica vocale. Risaltava invece nelle *arie di ballo* una ingenua semplicità, talvolta graziosissima, che si spiegava serenamente, a seconda del gusto popolare, senza riguardo alle regole dell'arte scolastica. Inoltre stanno in esse i primi esempî dell'armonizzazione che poi s'impose nell'arte moderna.

Francesco da Milano, detto *il divino* dai suoi contemporanei, fu maestro impareggiabile nell'intavolare e nell'eseguire sul liuto le composizioni vocali più intricate del suo tempo, e nell'immaginare *Fantasie* e *Ricercari* d'ingegnosissima fattura; ma in generale la musica di liuto di cui oggi m'intrattengo è ben lontana dal presentare quella perfetta bellezza ed originalità che più tardi possiamo ammirare, anche apprezzando quest'arte con criterî moderni, nei saggi lasciatici dal Gorzanis (1561 e 1563), dal Terzi (1593), dal Molinaro (1599) e dal Besard (1603 e 1617).

Lo studio dunque delle intavolature della prima metà del secolo XVI è interessante dal lato storico, piuttosto che dal lato arti-

stico. Dirò anzi che ci si trova maggior piacere a tradurre l'antica notazione ed a leggerla coll'intelligenza che non ad eseguire poi la composizione sul liuto. Il quale, intendiamoci, è stromento dimenticato a buon dritto da oltre un secolo e mezzo: malagevole ad una giusta accordatura e ad una risonanza gradita, non può lasciare che rimpianti sentimentali pel ricordo degli antichi trovatori e menestrelli. D'altronde la chitarra lo rimpiazza con grande vantaggio, e in ogni caso la musica di liuto, che sola ha importanza, si adatta con tutta facilità al pianoforte. Io trascrivo le intavolature di liuto spostandone il tono alla sesta maggiore: così un solo rigo basta per averne la musica nella notazione oggi usata, e questa permette esecuzione ed effetto, identici a quelli del liuto, sul terzino di chitarra in cui la terza corda sia stata calata di mezzo tono (1). In ciò unicamente consiste la moderna riduzione del più poetico fra gli stromenti. Parlando di toni mi riferisco sempre ai toni spostati e non agli originali, che mantengo nel solo caso in cui al liuto si uniscano voci od altri stromenti.

Circa la difficoltà d'interpretare l'intavolatura osservo che i *madrigali,* ed in generale la musica polifonica di autori italiani, stanno in prima linea, per la distribuzione sempre complicata delle varie parti, troppo spesso non intelligibile nella riduzione per liuto. Seguono in ordine decrescente le *fantasie* e i *ricercari* originali, dove il liutista cerca di far mostra della sua bravura nell'immaginare combinazioni intricate, però con una certa ragionevolezza. Sono invece quasi sempre chiare le *canzoni francesi* (2), e chiarissime le *arie di danza*, specialmente nell'epoca che ora mi occupa. Queste ultime però non tardarono ad assumere forme più grandiose ed elaborate, naturalmente con un ritmo più largo, quando la maestria dei liutisti raggiunse i gradi superiori dell'arte; ma allora dominò la melodia e la tessitura della composizione potè distinguersi nettissima nel suo insieme.

---

(1) Nel liuto le corde doppie, in ottava le tre basse e all'unisono le due acute sotto il cantino, rendono più robusta l'armonia, però con danno della qualità del suono.

(2) Per le *canzoni francesi* nelle intavolature esaminate nel presente studio si veda la *Revue d'histoire et de critique musicales* del Febbraio 1902.

Talora nelle intavolature una piccola croce, messa dopo il numero, indica che il dito non deve cessare di premere la corda sulla tastiera. È questo un aiuto preziosissimo per rilevare la durata della nota, ma non tale da potervisi affidare ciecamente. Infatti, se la crocetta significa molto spesso che la risonanza va prolungata, riguarda anche in qualche caso la posizione da conservare alla mano sinistra, allo scopo di facilitare l'esecuzione di qualche passo non ordinario. E d'altra parte moltissime note senza crocetta vanno trascritte con valori ritmici più grandi di quelli che lascierebbe scorgere la bizzarra notazione delle intavolature, se si vuole ottenere una traduzione razionale nel sistema odierno.

Alla difficoltà d'una giusta interpretazione delle intavolature di liuto si aggiungono gli errori del testo. In massima ho trovato le edizioni del Gardane più corrette di quelle dello Scotto. La lunga pratica mi ha giovato a rettificare qualche numero sbagliato o messo fuori di posto; ma resta sempre impossibile a chiunque di riparare alla mancanza, non infrequente, di un numero o di una battuta, a meno del confronto, quasi sempre impossibile, colla composizione originale quando si tratti di un adattamento sul liuto.

Torniamo a Francesco da Milano, che fu liutista insigne. Fétis lo dice anche organista celebre, aggiungendo che « indépendamment de « son rare talent dans la musique, il possédait celui de la poésie ». Cita di lui due opere ricordate nella *Prima libreria* del Doni e diverse raccolte nelle quali stanno inserite sue intavolature di liuto. Io ne trovai nel Matelart (1), e ne porsi saggio nei miei *Liutisti del Cinquecento*. Ora posseggo l'opera:

INTABOLATURA
DE LAUTO
DI M. FRANCESCO MILANESE
ET M. PERINO FIORENTINO
Suo Discipulo Di Recercate Madrigali, & Canzone Francese
Novamente Ristampata & corretta.
LIBRO TERZO
In Venetia Apresso di
Antonio Gardane
M.D.XLVII.

(1) *Intavolatura de Lauto de Joanne Matelart Fiamengo musico, Libro Primo, ecc. In Roma, Per Valerio Dorico,* MDLIX.

Vi rinvenni quella *Fantasia* che il Matelart mise in concerto a due liuti (*Liutisti del Cinquecento*, pag. 24); salvo due varianti di lieve momento, le due edizioni sono conformi. È una cosuccia molto semplice e leggiadra:

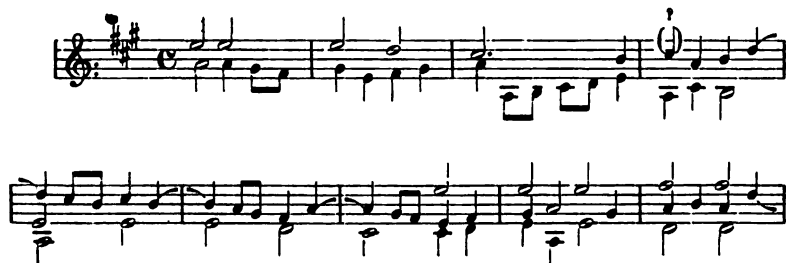
1. *Fantasia* di F. Milanese.

Anche la *Cansone francese* « *De mon triste* » esprime un concetto grazioso nell'insistenza del motivo dominante. Francesco ne

trasse una *Fantasia*, che, troppo diffusa e indecisa da principio, finisce veramente bella, inspirata ad un sentimento profondo di tristezza. Eccone la chiusa:

2.

Riproduco qualche altra *Fantasia* in vista specialmente della grande rarità in cui i tardi nepoti hanno lasciato cadere la musica del *divino* Francesco.

3. *Fantasia* di F. Milanese.

4. *Fantasia* di F. MILANESE.

Perino Fiorentino fu discepolo di Francesco Milanese, e come tale si sforzò di superare il Maestro nella ricerca di nuove combinazioni di suoni e d'intrecci di parti. Di lui non so trascrivere che due pezzi: una *Fantasia* e il *Madrigale « O felici occhi miei »*, di cui ignoro l'autore.

5. *Fantasia* di Perino Fiorentino.

6. « *O felici ochi miei* » de P. F.

Un brano d'una *Fantasia* di Perino servirà d'esempio, non troppo saliente però, della sua abilità di liutista.

7.

Perino è notato dal Fétis per l'opera: *Intabolatura da liuto di ricercate, madrigali, et canzone francese. Libro terzo; Venezia, appresso d'Antonio Gardano, 1547.*

Di Francesco da Milano ebbi occasione di vedere anche la

INTABOLETURA
DE LEUTO
DI FRANCESCO DA MILANO
NOVAMENTE RISTAMPATA
LIBRO PRIMO
IN VENETIA Apresso di
Antonio Gardane
M.D.XXXXVI.

È un'edizione anteriore a quella che mi servì per tradurre « *La Canson de li Uccelli* » (*Liutisti del Cinquecento*) e « *La Bataglia francese* » (*Saggio sulla melodia popolare del cinquecento*) intavolate con immensa maestria (1) da Francesco Milanese sull'originale di Janequin. La ristampò Gyrolamo Scotto a Venezia nel 1563 con l'*Agionta nova* di quattro *Recercari* (2). Però riguardo le due *Cansoni* sopranominate le intavolature non vi sono ricopiate secondo il primo testo, nel quale una doppia divisione delle battute rende più manifesto l'andamento ritmico delle parti. Non so comprendere per quale ragione nell'edizione posteriore si sia cercata una difficoltà che prima non esisteva. È ben vero che tale difficoltà riguarda la trascrizione piuttosto che l'esecuzione dei liutisti dell'epoca, e che la disposizione ritmica a vantaggio dell'intavolatura del 1546 oggi non apparisce che all'atto pratico della interpretazione, con maraviglia di chi attende al lavoro. Mi giovo di quest'opera per aggiungere una *Fantasia* alla musica di Francesco da Milano già messa in luce.

8. *Fantasia* di F. da Milano.

(1) I lettori della *Rivista Musicale*, ricorderanno che ho citato alcuni brani di queste canzoni nei fascicoli dello scorso anno, quando richiamai la loro attenzione sulla bellissima pubblicazione a cui attende in Francia M. H. Expert allo scopo di illustrare *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*.

(2) *La Intabolatura de Lauto di Francesco da Milano con la Canzon de li Uccelli, la Bataglia francese et altre cose come nella tavola nel fin apare. Novamente ristampata. Libro primo. In Vinegia appresso Gyrolamo Scotto 1563.*

Il Catalogo Liepmannssohn offre pure le seguenti opere di Francesco Milanese:

Intabolatura de lauto. De motetti recercari & canzoni francese novam. ristampata. Libro secondo. Venet., Ant. Gardane, 1546; e

Intabolatura de lautto libro settimo. Recercari novi del divino M. Franc. da Milano. Estratti da li sei proprii esemplari liquali non sono mai più stati visti ne stampati. Aggiontovi alcuni altri recercari di Julio da Modena intabulati et acomodati per sonar sopra il lautto da M. Jo. Maria da Crema, etc. (Venetiis) apresso di Hier. Schotto, 1548.

Questi due libri, di certo rarissimi, dovrebbero essere acquistati per qualche nostra Biblioteca Nazionale se il signor Ministro della I. P......, se gli stipendiati della Minerva....., se, in poche parole, l'ordinamento delle biblioteche pubbliche del Regno fosse diretto a favorire chi ha voglia di studiare; in mancanza di ciò torna meglio che siano presso un antiquario a disposizione di chi può procurarseli pagandoli.

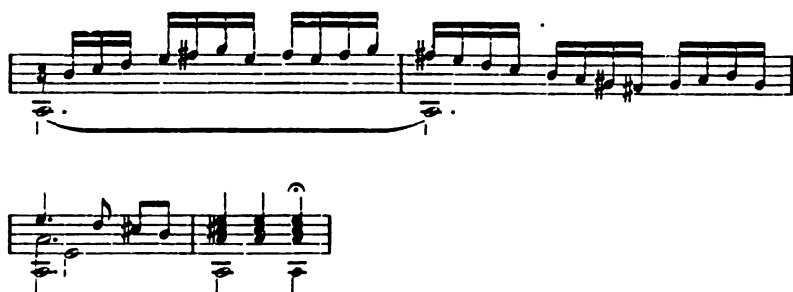
Intanto io tengo la

INTABOLATURA
DE LAUTO
DI DOMINICO BIANCHINI
DITTO ROSSETTO DI RECERCARI MOTETTI
MADRIGALI CANZON FRANCESE NAPOLITANE
ET BALLI NOVAMENTE STAMPATI
LIBRO PRIMO
IN VENETIA Apresso di
Antonio Gardane
M.D.XXXXVI.

Fétis afferma che il Bianchini fu « *célèbre luthiste* », soggiunge che lo si disse *Rossetto* per il colore dei capelli, e divide senz'altro in due opere il titolo del libro qui citato, a lui evidentemente ignoto. Non imputerò il dotto musicologo belga di soverchia prolissità nel suo giudizio sul *celebre liutista*, e non ne loderò la perspicacia nel constatare il pelame del nostro autore; ritraggo piuttosto saggi della musica di questi, principiando da un *Ricercare*, il cui merito principale è la chiarezza:

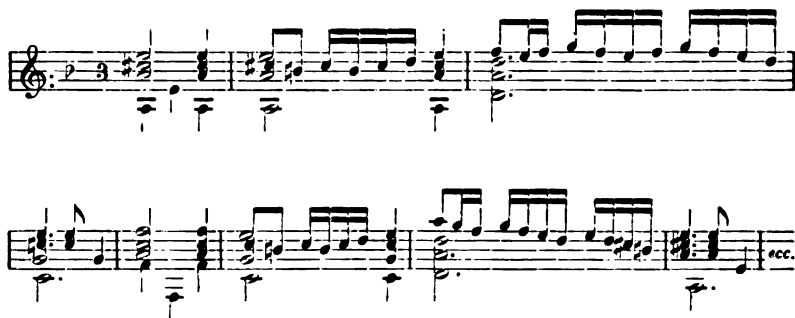
9. *Recercar primo.*

Il ballo seguente mostra lo svolgimento d'una melodia molto semplice nei ritmi del *Pass'e mezzo*, della *Padovana* e del *Saltarello*:

Il suo Saltarello.

« *La cara cosa* » deve essere un canto popolare dell'epoca :

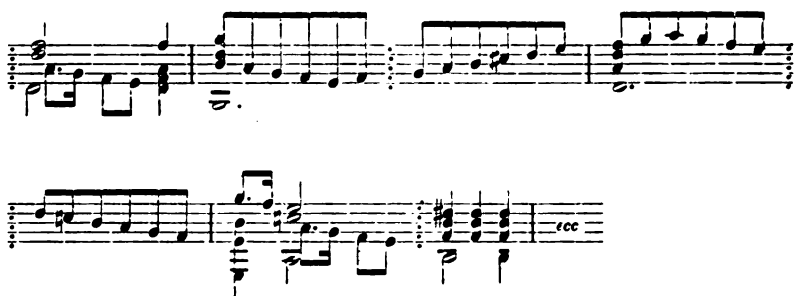
11. « *La cara cossa* ».

Lo presero a tema delle loro sonate varî altri liutisti; tra questi il De Barberis (di cui parlerò più sotto) ed il De Gorzanis, musicista mirabile, che meriterebbe, se non ci fosse da rimetterci interamente le spese, un'edizione completa delle sue opere. Questi trattò « *La cara cosa* » nei ritmi di *Passo e mezzo*, di *Padovana* e di *Saltarello* con *diminuzioni* di maniera finissima. Le prime battute dei pezzi basteranno per dare un'idea di tali composizioni.

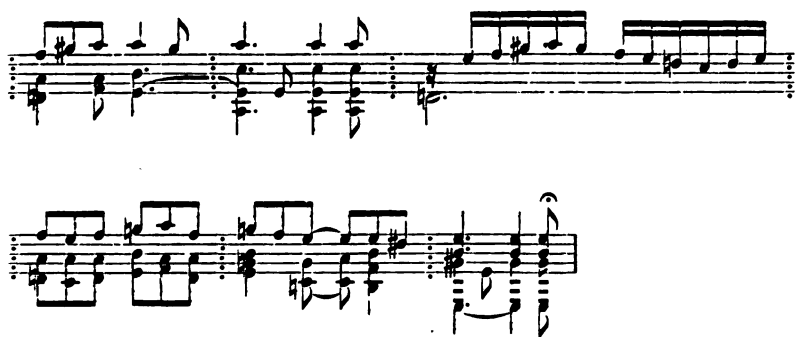
12. « *La cara cosa* » (De Barberis).

« *La cara cosa* » *Passo e mezzo* (Gorzanis).

ecc.

Padoana.

ecc.

Saltarello.

Nel « *Santo Erculano* », tempo di ballo, non è segnata la divisione ritmica, che però si lascia scorgere senza fatica:

13. *Santo Erculano.*

La « *Torza* » (*Saltarello*) rispecchia in forma elegante il carattere semplice, senza colore, delle danze di quell'epoca.

14. « *Torza* » (*Saltarello*).

Ma il Rossetto mi fece trovare verso la fine della sua intavolatura una delle più belle riduzioni di musica polifonica, riuscitissima davvero sul liuto, la *Canzone francese « Tant que vivrai »*. È dolce, limpida, graziosa, come sorse spontanea per ispirazione, probabilmente, di un motivo popolare.

15. *« Tant que vivrai »*.

Dopo il Rossetto trascrissi la

INTABOLATURA
DE LAUTO
DI MARCANTONIO DEL PIFARO
BOLOGNESE DE OGNI SORTE DE BALLI NOVAMENTE
STAMPATI ET POSTI IN LUCE
LIBRO PRIMO
IN VENETIA Apresso di
Antonio Gardane
M.D.XXXXVI.

(*Continua*).

O. CHILESOTTI.

Noterelle Belliniane.

Il centenario dalla nascita di Vincenzo Bellini ha prodotto i disastrosi risultati che in genere si verificano allorchè, per una ragione o per un'altra, capita l'occasione di solennizzare una data od un avvenimento che si riferiscono a qualche uomo celebre: da ogni parte spuntano fuori individui che non hanno autorità nè competenza, i quali prendono iniziative per costituire comitati (composti in guisa da occupare essi il primo posto) allo scopo di promuovere festeggiamenti e pubblicazioni che diano modo al *benemerito* promotore di raccogliere lodi e complimenti e magari qualche crocellina, o anche (più di rado per fortuna) nella speranza di veder compensate in modo più tangibile le loro ipotetiche benemerenze.

Vengono poi, e sono legione, gli scribacchiatori d'occasione, svaligiatori di enciclopedie e di manualetti a buon mercato, i quali manipolano polpettoni d'ogni forma e d'ogni sapore, rimpinzati di superlativi, di luoghi comuni, di svenevolezze e di punti ammirativi, prendendo bene spesso cantonate inverosimili e infiorando i loro scritti di spropositi da can barboni. Se per disgrazia nella vita dell'uomo celebre vi sia stata una avventura che senta un po' del romantico, allora, apriti cielo! vi si scaraventano sopra con una furia che ha del criminoso; allargano, stringono, inventano dialoghi e conversazioni come se ci fossero stati presenti; foggiano a modo loro avvenimenti e aneddoti, e chiudono il pezzo con un diluvio di trilli, gorgheggi e volatine, peggio d'un primo musico d'altri tempi.

Questa volta il pezzo forte è stato l'amore del Bellini per Maddalena Fumaroli, con accompagnamento di Florimo obbligato: povero Florimo! Se gli avessero detto che le pagine dettategli dal suo affetto

profondo per il Bellini avrebbero dato il pretesto a tante brutte cose, probabilmente si sarebbe chiuso in un silenzio di tomba anzichè sforzarsi in ogni modo, come ha fatto, a lumeggiare la gloria dell'amico suo dilettissimo.

Per fortuna qualche fiore abbastanza profumato è sbocciato, e due o tre frutti saporiti hanno maturato nella ispida sterpaia, a consolare, almeno in parte, l'anima melanconica del Bellini, angosciata per i peccati commessi in suo nome.

Vincenzo Bellini occupa nella storia della nostra musica un posto così notevole, che lo fa meritevole di uno studio serio e completo: non vi è quindi la possibilità di restringere nei limiti di un articolo

tutto quello che riguardo a lui potrebbe e dovrebbe esser detto. Per ciò, ed anche per non sentirmi sussurrare un bel *Medice, cura te ipsum*, dopo quel che ho scritto di sopra, mi è parso conveniente limitarmi a spigolare qua e là tra i documenti belliniani inediti o poco noti da me raccolti, qualche frammento che possa riuscire interessante abbastanza, ritirandomi prudentemente dietro l'ombra del Maestro catanese.

È noto quanto fosse male tutelata la proprietà artistica al tempo in cui il nostro Bellini scriveva i suoi capolavori: delle opere che ottenevano esito felice, si appropriavano spesso e senza scrupoli impresari e amministratori teatrali e anche qualche editore; se non potevano avere la partitura conforme all'originale, qualche maestrino affamato ristrumentava, chi sa come, le riduzioni per pianoforte e canto, e non di rado il pubblico, il quale non sapeva che gli errori e le scorrezioni erano di altra penna, se la prendeva col maestro, che ci rimetteva di fama e di denaro.

Dalle lettere del Bellini e del Ricordi risulta che *La Sonnambula*, *La Norma*, *I Puritani* subirono tale sorte: anzi per quest'ultima opera (di cui aveva fatto copia di nascosto certo maestro Pugni, beneficato dal Bellini stesso) mancò poco ci andasse di mezzo il povero Florimo, il quale fu attaccato vivamente dall'avvocato Filippo Santocanale, di Palermo, urtato per le precauzioni e i sospetti che rilevava nelle lettere del fido amico del Bellini, il quale peccava soltanto per eccesso di zelo.

Ecco ora una lettera del Nostro, che ho ragione di ritenere inedita non avendone trovato traccia in nessuna delle molte pubblicazioni da me consultate; in essa troviamo, oltre a nuove notizie circa siffatte piraterie, un accenno ai dispiaceri sofferti dal Ricordi per parte del Lucca, il quale possedeva un esemplare dell'*Anna Bolena* del Donizetti, opera di proprietà del Ricordi stesso, che per essa aveva perduta una lite intentata all'altro editore: il segretario del Ricordi, di cui è parola nella lettera, era il Cerri, del quale troviamo spesso il nome e i saluti a piè delle lettere dell'Editore al Bellini. La lettera fa parte della collezione Masseangeli, ora posseduta dalla R. Accademia Filarmonica di Bologna, e ne debbo la

copia, eseguita dal m° Ernesto Colombani, al cortese interessamento del prof. Luigi Torchi, presidente dell'Accademia stessa.

Napoli, 18 febbraio 1832.

Mio caro Ricordi,

Ho ricevuto la vostra per mano di Fabricatore e vedo che pensate sempre ai pirati della nostra *Sonnambula*: e credete voi che io dorma? Ho saputo di certo che l'impresario di Catania chiamato Andreaci, non potendo a poco prezzo avere da voi il detto spartito, con i pezzi per pianoforte e canto e quei per pianoforte solo ha fatto comporre e strumentare lo spartito da un certo maestro Siri Napolitano; quindi lo volea dare sulle scene di Catania: il Governatore, ossia Intendente di detta città è avvisato, e non solo non permetterà che si dia, ma se gli riuscirà, cercherà di sequestrare lo spartito contrafatto per far castigare il malfattore dal criminale.

Dopo la vostra lettera che m'avvisava il carteggio tenuto da voi col marchese Airoldi, io scrissi a questi lamentandomi come dovea, ed egli subito mi rispose che avea fatto di tutto per persuadere l'amministratore del teatro di Palermo, ma che questi preferia d'acquistare lo spartito impasticciato perchè lo pagava trentasei ducati, mentre pel vero almeno ve ne voleano duecento trenta, ecc.; e poi soggiungeva che poca pena mi dovea recare il farsi lo spartito contrafatto perchè la mia riputazione già si era formata. Figuratevi al leggere tal lettera come mi presero tutte le furie; talmente che subito scrissi una lettera a forma di un ricorso formale al ministro dell'Interno di Sicilia, che conosco assai assai, rappresentandovi il torto che mi si facea nella mia Patria. Il primo ministro di Napoli ha preso anche parte in quest'affare, e scriveva anche lui in Palermo ecc.: quindi non dubitate che dove io potrò trovarmi non si farà alcuno dei miei spartiti che non sia copiato dall'originale, e spero una volta d'attrapparne uno di questi defraudatori, perchè la legge mi faccia giustizia.

La mia pena è, che non vorrei che questo Andreaci o il maestro Siri abbia venduto qualche copia di detto spartito a Lucca o ad Artaria, perchè così cotesti forse lo smaltirebbero, se non in Italia, almeno in Spagna, in Russia ed altri teatri lontani: già se non pensate a far dare una buona lezione dalla Polizia al Rossi sensale ed al Lucca, sole persone senza fede alcuna, come avete veduto pel fatto dell'*Anna Bolena*, voi avrete sempre da inquietarvi assai.

Fabricatore vi avrà scritto che noi non abbiamo ricevuto alcun pezzo della *Norma* ancora. — Come io ritorno fra un mese o due, così vi prego di rimettere a Fabricatore la sola copia in carla velina per mio conto, perchè le altre le manderò io al mio giungere, poichè devo farle legare a mio genio.

I saluti al vostro gentile segretario.

Voi credetemi sempre vostro amico

BELLINI.

Al Signor Giovanni Ricordi
Editore di musica — dirimpetto al teatro
La Scala di
Milano.

È dunque evidente che non aveva raggiunto il suo effetto una circolare a stampa che il Bellini aveva allora allora diffuso, di cui un esemplare, con firma autografa del Maestro, esisteva nella raccolta di autografi di Emilia Succi, da Bologna, raccolta preziosa, disgraziatamente venduta all'estero.

Ecco la circolare, che trova rispondenza notevolissima con le frasi e i concetti esposti nella lettera ora riportata:

Al Sig. Cipriani e C.
Bologna.

Milano li 6 dicembre 1831.

Se mai colle mie composizioni musicali io son giunto a meritare qualche grado di stima presso di V. S. oso dirigerle una preghiera. Mi è noto che un corrispondente teatrale ha fatto istrumentare da alcuni sedicenti maestri la mia opera *La Sonnambula* spacciandola siccome copia di quella che io composi pel Teatro Carcano in Milano nello scorso Carnevale. Questa falsificazione non può essere stata eseguita che sulla riduzione di detta mia opera stampata per pianoforte solo dal Ricordi editore di musica in Milano, giacchè il medesimo si astenne finora dal pubblicare le riduzioni per canto delle Introduzioni, del Finale 1°, del Quartetto dell'Atto 2° e dei Cori, dal che si può arguire qual sorta di lavoro dev'essere questo.

Siccome tali indegne contraffazioni recano un grave pregiudizio al mio onore, giacchè gli Amatori della Musica avrebbero ragione di giudicare su di esse assai sinistramente delle mie composizioni, e siccome co' miei studi indefessi ad altro non intendo che a conservarmi ed accrescere quella fama che la bontà del pubblico volle impartire alle mie opere musicali, così caldamente prego la S. V. a non voler far acquisto di tali spartiti falsificati, ed a respingerne anzi l'offerta con quel disprezzo che si meritano quelli che fanno un così vile mestiere. Oltre al rendere con ciò un favore a me, che le ne avrò sempre la più viva gratitudine, verrà anche a salvare il suo interesse, perchè servendosi Ella di queste contraffazioni, per un apparente risparmio, invece delle vere copie, vedrebbe forse mal riuscire un'opera che ottenne altrove i suffragi del pubblico. Le vere copie conformi al mio originale posseduto dal detto Editore Ricordi verranno segnate o dalla mia firma o da quella del Ricordi stesso.

Se io riceverò dalla S. V. questo tratto di gentilezza e di riguardo per la mia riputazione come Maestro, si assicuri che l'avrò sempre presente alla mia memoria e che in ogni incontro saprò darle le più evidenti prove della mia gratitudine.

E con tutta la considerazione mi dico

Suo Devot^mo^ Servo
VINCENZO BELLINI.

***

Nel settembre del 1900 il Governo italiano acquistò i manoscritti autografi di due opere del Bellini: la *Norma* e la *Beatrice di Tenda.* La loro storia fu narrata da Federico Ricci, il quale, in una lettera al Florimo, pubblicata da Michele Scherillo nel suo volumetto

Belliniana, Milano, Ricordi [1883], affermava che le suddette partizioni originali dal famoso impresario Lanari, che le possedeva, erano state cedute ad un tale, e da questo erano venute in possesso del Moriani; gli eredi del celebre tenore le hanno cedute al Governo. Quel *tale* era certo Ciotti, amico del Lanari, e aveva consegnato i detti autografi al Moriani, a garanzia di un prestito di venticinque mila lire, che non potè mai restituire al creditore.

Il signor Antonino Amore, autore di due grossi volumi sul Bel·

lini, impugnò l'autenticità degli autografi predetti con due lunghi e minuziosi articoli stampati nel giornale *Il Corriere di Catania*, del 5 e del 7 ottobre 1900. Non voglio entrare in discussione con l'Amore, nè fare una analisi critica degli argomenti da lui radunati: credo più semplice riportare il *fac-simile* di una pagina della *Norma*, riprodotta fotograficamente dall'originale, per gentile consenso del

conte E. di San Martino, presidente della R. Accademia di Santa Cecilia, nella cui biblioteca sono depositati i preziosi volumi.

Questo mi pare il miglior modo di risolvere con l'evidenza di un fatto la questione della autenticità.

Di fronte a questo frammento della scena III dell'atto secondo, che comprende parte del dialogo a recitativo fra Norma e Adalgisa, con correzioni e pentimenti che rivelano la foga del compositore nel lavoro di creazione (notisi il passo *Pei figli suoi,* nelle due redazioni),

ecco una pagina scritta con cura eccezionale, evidentemente una copia, in pulito, con la autenticazione dei fratelli e del Municipio di Catania.

A suffragare ancor più gli argomenti che possono efficacemente eliminare i dubbi circa la autenticità dei due manoscritti belliniani, credo opportuno riportare qui due documenti, sfuggiti ai biografi del Bellini, i quali per il loro carattere di pubblicità hanno un valore più notevole che tutte le ipotesi dedotte da frasi qua e là racimolate nell'epistolario del maestro catanese.

Sono due avvisi pubblicati dal Ricordi allo scopo di diffidare editori, impresari e direzioni teatrali in merito alla proprietà della *Beatrice di Tenda*, della *Norma* e di altre opere: della prima il Ricordi era comproprietario col Lanari; la seconda apparteneva al Lanari stesso, che ne aveva lasciato copia al Ricordi.

Il primo avviso (sulla *Beatrice*) fu stampato nel numero del 28 marzo 1833 della *Gazzetta privilegiata di Venezia*, poco dopo la prima rappresentazione, che ebbe luogo il giorno 16 di quel mese, e fu riprodotto nel numero del 12 aprile successivo; il secondo fu pubblicato nella stessa *Gazzetta*, nei numeri del 14 e del 23 giugno 1833.

Ecco i documenti:

I.

Gio. Ricordi, editore di musica in Milano, notifica col presente di esser egli l'assoluto ed esclusivo proprietario delle *Riduzioni di ogni genere* dell'opera *Beatrice Tenda*, che ha composto il M° Bellini pel teatro della Fenice in Venezia: ed insieme d'essere proprietario in perfetta metà col sig. Alessandro Lanari, impresario di quel teatro, della *piena partitura* della suddetta opera. Diffida quindi col presente gli editori di musica ad astenersi dal fare delle ristampe dei pezzi dell'opera suddetta, o dall'introdurne dall'estero, dichiarando che procederà legalmente contra i contravventori, ed invita i signori impresarii e le direzioni teatrali a dirigersi a lui od al suddetto sig. Alessandro Lanari per ciò che riguarda la *piena partitura*, dichiarando pure che farà impedire coi mezzi legali e politici l'esecuzione di questo spartito in tutti i teatri dello Stato, quando i signori impresarii e le direzioni teatrali non ne abbiano avuta legittima copia o dall'editore Ricordi, o dal citato sig. Alessandro Lanari.

II.

AVVISO MUSICALE

L'editore Gio. Ricordi di Milano avendo saputo che vi sono dei negozianti di musica che si vantano di avere o possedere delle copie estratte dagli originali degli spartiti sotto indicati, affine d'impedire che le Direzioni teatrali ed i sigg. impresarii siano tratti in inganno da queste asserzioni, si crede in dovere di prevenirli che gli originali o le vere

copie dei detti spartiti non sono possedute che da lui solo; e che le vantate copie degli altri editori non sono che copie mutilate, o meschinamente istrumentate sulle riduzioni a stampa. L'editore Ricordi pubblica questo avviso, non solo per l'interesse delle direzioni teatrali e dei sigg. impresarii, quanto per l'eccitamento avutone dai maestri che con troppo dolore vedono girare sopra alcuni teatri siffatte copie che troppo compromettono la loro riputazione.

Nota degli spartiti sopra accennati.

BELLINI, *Capuleti e Montecchi; La Sonnambula;* (*) *Norma; Beatrice Tenda.*
DONIZETTI, *Anna Bolena;* (*) *L'Elisir d'amore.*
MERCADANTE, *Ipermestra.*
PACINI, *Ivanhoe.*
PANIZZA, *La Collerica.*
RICCI, *Chiara di Rosemberg.*
DE MOYANA, *Emma di Fondi.*
PAVESI, *Donna Bianca d'Avenello.*

NB. — I due spartiti segnati con (*) sono di proprietà del sig. Alessandro Lanari, impresario del teatro della Pergola di Firenze, che ne lasciò le copie all'edit. Ricordi onde commerciarle per suo conto.

In fine ecco due pagine tristi: la circolare con cui la Commissione che si formò a Parigi per provvedere ai funerali del povero Bellini, invitò gli artisti dell'orchestra dell'*Opéra* a prestare l'opera loro nelle solenni esequie; la lista delle spese fatte per il seppellimento, tratta da un autografo di Carlo Severini. Entrambi i documenti facevano parte della collezione Succi, alla quale ho accennato di sopra.

I.

Messieurs les Artistes de l'Orchestre de l'Opéra.

L'auteur du *Pirate* et des *Puritains* vient d'être enlevé aux arts loin de sa famille et de sa patrie; c'est au pays au quel furent consacrés ses derniers accents qu'il appartient d'honorer sa mémoire.

Nous venons réclamer le concours de vos talens pour l'exécution d'une Messe en musique qui sera célébrée le vendredi 2 8bre à la Chapelle de l'Hôtel des Invalides. Nous osons espérer que vous voudrez bien répondre à notre appel et prouver que les artistes de tous les pays ne forment qu'une seule famille.

Nous avons l'honneur de vous saluer avec considération.

La Commission

L. CHERUBINI. — G. ROSSINI. — F. PAER. — ROBERT — HABENECK. — AD. NOURRIT. — PANSERON — CHOLLET. — SEVERINI. — CARAFA. — E. TROUPENAS. — F. HALEVY. — RUBINI.

NB. — Le firme sono autografe.

II.

Frais faits pour l'enterrement de Bellini.

A l'Entreprise du service général des Inhumations . .	Fr.	2506.30
A la Compagnie gén. de construction des sépultures .	„	1123.65
Frais divers	„	121.40
Quatres voitures de remise	„	88.—
Frais d'impression, et de Commis pour les Circulaires de faire part	„	244.40
Copie de musique	„	39.32
A Mr Carafa remb. d'un fiacre.	„	4.—
Service de l'Orchestre	„	126.—
A Mr Troupenas pour frais d'annonces dans les journaux pour la souscription et pour les circulaires envoyées à cet effet	„	424.—
Idem	„	88.05
	TOTAL FR.	4765.12

Alle suddette spese venne provveduto con una pubblica sottoscrizione per la quale si raccolsero L. 13.796; vi fu quindi un avanzo di oltre L. 9000 come appariva dal medesimo documento del Severini.

Sono cifre significative, e che fanno pensare con dolore ai meschini risultati che hanno avuto i tentativi di commemorazione perpetrati in Italia ai nostri giorni.

GIORGIO BARINI.

A proposito
del Centenario di Vincenzo Bellini.

APPUNTI

Ho conosciuto a Milano la padrona della casa dove nel 1832 abitarono Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti, scritturati entrambi al teatro Carcano di quella città per scrivervi, l'uno la *Sonnambula* e l'altro l'*Anna Bolena*. Fu così che appresi particolari interessanti intorno al metodo di vita e di lavoro dei due Maestri.

Donizetti, sempre spensierato e giocondo, non trovava mai il momento per lavorare durante la giornata, ch'ei soleva trascorrere in mezzo a liete brigate e giovanili passatempi. Un paio d'ore di utile lavoro erano per lui quelle dalle nove alle undici della sera, in cui gli amici che venivano a trovarlo si divertivano a giocare alle carte. Mentre essi giocavano, Donizetti, in un tavolinetto vicino a loro, scriveva le note deliziose della sua *Anna Bolena*. Ciò non gl'impediva tuttavia di occuparsi della partita alla quale prendeva interesse e, pure parlando e conversando, seguitava a comporre e scrivere rapidamente sulla partitura.

Bellini, al contrario, non usciva mai durante il giorno. Chiuso nella sua camera, non ricevendo alcuno, intollerante oltremodo di qualsiasi divagazione o rumore, ei cantava e scriveva le divine melodie di Amina e di Elvino. Di tratto in tratto il suono della sua voce e del pianoforte si arrestavano d'improvviso: udivasi allora il Maestro, in preda ad una angoscia violenta, battere i piedi e tempestare di pugni la tastiera dell'istrumento, come un fanciullo bizzoso contrariato nelle sue volontà. Alla sera non lavorava quasi mai; oltre a non averne

l'abitudine, egli ne sarebbe stato incapace stante il chiasso dei giocatori nella sala.

Rarissimi erano i momenti in cui mostravasi contento di sè e del suo lavoro. A chi lo interrogava in proposito ei rispondeva con melanconico accento: « Non so, ma non trovo quello che vo cercando e dubito assai che il pubblico sia contento di me!... ». Nei momenti eccezionali in cui la fede del genio lo soverchiava non occorreva interrogarlo. La gioia d'una ispirazione felice lo rendeva raggiante. In quegli istanti ei sentivasi trasportato a slanci di tenerezza espansiva, di cui non misurava troppo la portata. « Quando a me — mi diceva la Signora Teresa — che potevo essergli madre — toccava qualcuno di quei baci, ero sicura che aveva composto qualche cosa assai bella, e ne godevo per lui... Povero giovane, era così buono e gentile! ».

La natura di Bellini era proprio quella d'un fanciullo: con tutte l'esplosioni intermittenti della sua contentezza, delle sue stravaganze e delle sue bizze. Questa semplicità e freschezza d'indole piacque sopratutto a Rossini, il quale ebbe per il Maestro catanese un affetto e una bontà che non ebbe per nessun altro dei tanti giovani musicisti che vennero a Parigi a implorare dal Giove della musica qualche segno della sua onnipossente simpatia. Di cotale predilezione del grande Pesarese per il giovane Bellini fa fede una lettera scritta al Rossini da Rosario Bellini, padre di Vincenzo, trentaquattro giorni dopo la morte di quest'ultimo. Eccola:

Signore,

La perdita da me fatta del mio caro figlio Vincenzo pose il colmo alla mia desolazione: essa rese tanto inconsolabile una madre e la mia mesta famiglia, che ormai noi tutti consideriamo la vita come un peso. Non v'ha padre più di me infelice! Non restami che piangere amaramente pel durare de' pochi giorni che, per mia sventura, mi rimangono a passare fra i vivi. Nel novero di questi ve n'ha di grandi, di benefici e di virtuosi che si meritano i nostri omaggi e il nostro riconoscimento. Non siete Voi forse uno di costoro che l'universo seppe ammirare, stimare e verso il quale la famiglia Bellini conserva in cuore un monumento di eterna gratitudine e riconoscenza?

Voi incuoraste sempre ne' suoi lavori l'oggetto del mio eterno cordoglio, Voi lo proteggeste e nulla trascuraste di ciò che accrescere poteva la sua gloria e il suo benessere.

Dopo la morte di mio figlio, quante pene non Vi siete date onde onorare la sua memoria e renderla cara alla posterità? I giornali me ne informarono, e io sono penetrato da sì alta bontà, come pure dalle pre-

mure d'una folla di artisti distinti verso i quali eterna sarà la mia riconoscenza.

Vogliate, o Signore, farvi mio interprete, e dire a questi artisti che il padre e la famiglia di Bellini, come pure tutti i nostri compatrioti di Catania, conserveranno indelebili la memoria di questa generosa condotta: io non cesserò dal ricordare quanto Voi faceste per mio figlio; io pubblicherò altamente, fra le mie lagrime, quanto sia affettuoso il cuore del gran Rossini, quanto sieno buoni, sensibili e ospitali gli artisti francesi.

Catania, 24 ottobre 1835.

ROSARIO BELLINI.

La protezione amorevole di cui Rossini circondò in vita l'autore di *Norma* continua e si dispiega anche con maggior zelo dopo la morte del soave cantore. Gli onori invero assolutamente eccezionali resi a Bellini debbono in gran parte ascriversi all'influenza adoperata dal Rossini in quella luttuosa circostanza.

Stralciamo da una lettera scritta da Parigi il 4 ottobre 1835 al Direttore del periodico « Arti e Letteratura » di Bologna.

..... Parigi, questa meravigliosa capitale, ha per due giorni celebrato Bellini: al Teatro Reale Italiano il giovedì primo corrente, alla Chiesa degl'Invalidi il giorno successivo.

. . . .

All'entrare in teatro si udiva un parlare sottovoce, l'uniforme e nero vestito di tutti, la mestizia del viso, l'atteggiamento di ognuno al dolore davano segni dell'infausto avvenimento. Ciascuno anelava il cominciamento della rappresentazione, quasi bramasse di pur consolarsi. Si apre la scena, e dal principio alla fine di questa celestiale musica *(I Puritani)* non si notò un solo moto, un solo tentativo di applauso. L'abbattimento dell'animo impediva di sfogare l'altissima ammirazione.

" Ah! egli è morto! egli è morto! " si mormorava sommessamente. Si uscì dal teatro tristi e silenziosi: tutti stringevansi la mano senza guardarsi in viso.... " Alla Chiesa degli Invalidi domani " erano le sole parole che si pronunziavano.

Venerdì 2. — Sono appena le undici e il Tempio è già riboccante. Robert, Severini, Tadolini, Fossati, Pacini, Ferdinando Langlé, sovraintendono all'ordine della cerimonia: stanno attorno alla gran mole, sulla quale deve elevarsi il feretro, Rossini, Meyerbeer, Carafa, Paër, Berton, Cherubini, Auber, Mercadante, Halevy, Adam, Marliani, ecc., tutta l'alta espressione della musica del secolo. Alle dodici il convoglio funebre giunto da Puteaux entra nel Tempio, in mezzo a un profondo religioso silenzio. Pare che la Chiesa sia completamente vuota: ciascheduno sentesi solo e chiuso nel proprio dolore..... S'intuonano le preci, si cantano gl'Inni che invocano la clemenza di Dio e la sua pietà, musica tutta del celebre Panseron. Alcune orazioni sono lette in onore dell'illustre defunto: si distinguono quelle di Paër, Furnari, Palmieri. Pacini ha letto un'ode

affettuosa. Ma io che sono italiano sono stato commosso dal nostro Orioli. Con quanta verità e magistero egli ci ha detto e parlato del nostro Bellini!... Finalmente l'inno del pianto, trascritto sopra un motivo dei *Puritani* e cantato da Lablache, Rubini, Tamburini e Ivanoff (1). Non dirmi che sono esagerato, se asserisco che questo inno ci ha tratto tutti fuori dei sensi... I nostri Rubini e Tamburini, con il puro e bellissimo accento italiano, oh! come facevano sentire l'armonia della musica con la espressione della poesia latina!

. . . .

All'uscire dal Tempio si è aperta subito una sottoscrizione per l'erezione di un monumento al Cimitero Lachaise. Ti darei i nomi di quelli che hanno contribuito, ma essi sono in troppo gran numero: Sono stati i primi: Robert e Severini, amministratori del Teatro Italiano, L. 1000 — Rubini, 200 — Lablache, 200 — Tamburini, 200 — M^lle Grisi, 200 — M^me Malibran, 200 — Meyerbeer, 200 — Rebut, 200 — Troupenas ed., 200, ecc....

Un documento abbastanza interessante e che prova sempre più la parte vivissima presa da Rossini nelle cose tutte che riguardavano Bellini, le sue opere, e la sua memoria, è la seguente dichiarazione che trovasi in una appendice della « Gazzetta di Milano » dell'anno 1835.

Nous soussignés, déclarons que la seule véritable partition originale de l'Opéra de Bellini " *I Puritani* „ qui ait été envoyée en Italie, est celle que nous avons cédée à Monsieur Ricordi, éditeur de musique à Milan, paraphée par nous à la première et dernière page de chaque morceau. En conséquence nous déclarons fausse et aprocryphe toute autre copie qui aura pu circuler en Italie antérieurement à la présente protestation. En foi de quoi nous avons délivré le présent certificat pour qu'y soit donné toute la publicité que le sieur Ricordi jugera convenable.

Paris, le onze décembre mil huit cent trentecinq.

E. Troupenas, *éditeur de la partition.*
S. Rossini, *fondé du pouvoirs des héritiers Bellini.*
Robet, *directeur du Théâtre Italien.*
Severini, *administrateur du dit Théâtre.*

La morte di Bellini ebbe in Italia un pubblico e universale compianto, di cui non ricordavasi l'uguale. Non vi fu città grande e piccola che non commemorasse l'immortale cantore con la rappresentazione d'una sua opera. Non vi fu poeta che non sciogliesse un inno di pianto sulla tomba del grande caduto; non municipio, accademia, società che dimenticasse di onorarne la memoria.

---

(1) A titolo di curiosità riproduciamo integralmente questo brano di musica (V. pag. 78) trascritto da A. Panseron.

Felice Romani, il suo fido poeta, il 5 novembre 1835 così scriveva ad un periodico di Bologna:

Il 24 settembre fu l'ultimo giorno di un illustre italiano e chiuse in Puteaux presso Parigi una breve vita di 33 anni fiorente di speranze e irraggiata di gloria. Vincenzo Bellini non è più!... Una lagrima cade su queste parole, ma non può cancellarle.

Catania ov'egli nacque, Napoli ov'ebbe scuola, Milano che gli compose la bella corona di cui fu adorna la sua giovinezza, Parigi che gli fu cortese di ospizio e di gloria, ogni luogo infine ove penetra la luce delle arti, la fiamma dell'ingegno e l'amore del bello lamenteranno questa face estinta anzi tempo e piangeranno la perdita del sublime giovane, come perdita comune. Ma nessuno forse al pari di me potrà misurare il vuoto che lascia, poichè nessuno al pari di me penetrò nei più arcani recessi di quel nobile intelletto e scorse il fonte da cui scaturiva la scintilla che lo ispirava. Io gli fui compagno, collaboratore ed amico: gli fui guida, consigliere, sostegno: gli fui più che fratello. Allorchè da Napoli ei giunse a Milano, impresso ancora de' primi suoi studî, ma digiuno d'ogni esperienza e non ancora disciolto dai legami di convenzione che lo incepparono nel suo primo lavoro teatrale, *Bianca e Fernando*, io solo lessi in quell'anima poetica, in quel cuore appassionato, in quella mente vogliosa di volare oltre la sfera in cui lo stringevano le norme della scuola e la servilità dell'imitazione: mi accorsi che per lui si voleva un altro dramma, un'altra poesia ben diversa da quella che introdotta avevano e il mal gusto dei tempi e la tirannia dei cantanti e l'ignavia de' poeti teatrali e quella più grande ancora dei compositori di musica. Fu allora ch'io feci il primo esperimento del giovane Bellini e scrissi per esso il *Pirata*. Da quel giorno in poi c'intendemmo ambedue, lottammo uniti colle viziose abitudini del teatro musicale, e ci accingemmo concordi ad estirparle a poco a poco, a forza di coraggio, di perseveranza, di amore. Da codesta unione di disegni e di sforzi nacquero la *Straniera*, i *Capuleti e i Montecchi*, la *Norma* e la *Sonnambula*: quando siffatta unione rallentossi un momento ne venne prima la *Zaira*, quindi la *Beatrice di Tenda*, opere meno fortunate le quali palesano abbastanza che omai in Italia la musica non può deviare dalla poesia. Epoca fu questa di lieve discordia, della quale vergognammo ambidue.

Altri più istruiti di me in ciò che spetta alle combinazioni dell'arte, alle sue varie teorie, alle pratiche, agli esempî, ai progressi in fatto di scienza, analizzeranno le opere del Bellini, il suo stile, i suoi modi, le sue risorse; diranno la via ch'ei si aperse dopo il grande Pesarese; e indagheranno dove questi siasi arrestato, dove quegli abbia messo un piede più innanzi: io mi limito soltanto ad asserire che pochi compositori in Italia, e forse nessuno ai dì nostri, conobbero, come Bellini, la necessità d'una stretta colleganza della musica colla poesia, la verità drammatica, il linguaggio degli affetti, la verità dell'espressione. La morte ha spento in Bellini assai più che un compositore di musica; ha troncato disegni che forse in Italia non si compiranno sì presto. Io li conosco e tutti e in ogni loro estensione. Quando i biografi che non mancheranno e i maestri dell'arte e gli estimatori ed i critici avranno pagato il loro

tributo e di encomio e di esame al generoso giovane ch'io piango e piangerò sempre, sarà ufficio mio rettificare alcune opinioni, di sindacare alcuni giudizi, di richiamare il passato, di gettare uno sguardo sull'avvenire: allora io pubblicherò i nostri divisamenti, i nostri colloqui e le speranze insieme nutrite, a malgrado dello spazio che ne divise.

Ahimè! queste speranze son forse morte del tutto. Io sudai quindici anni per trovare un Bellini! un giorno solo mel tolse! ed è muta quell'anima che rispondeva alla mia. Chi da queste parole vuol trarre argomento per tacciarmi d'orgoglio o per travisare in qualunque modo le mie intenzioni, quegli non conobbe nè me nè Bellini: quegli non è degno di comprendere il mio dolore.....

Questo articolo del Romani è oltremodo interessante; peccato che da alcune frasi di esso venga fuori un po' troppo quel tono di protezione che fu sempre una caratteristica antipatica del chiaro poeta. A primo tratto, leggendo superficialmente, sembrerebbe quasi che il Romani avesse voluto tracciare in quelle linee, più che l'elogio funebre del Bellini, il panegirico di se stesso! Se il Romani, suo poeta, reclama tanta parte di gloria, altrettanta, almeno, avrebbe potuto reclamarne lo Zingarelli che educò e diresse il suo dilettissimo alunno!

Il merito della poesia, certo, ha valore grandissimo; ma essa — per quanto sublime — non darà mai l'ali al musicista che non l'ebbe da natura; e se queste ei possiede invece agili e vigorose potrà volare ugualmente alto, anche sopra la più povera poesia. Rossini, che ha occupato il mondo col suo nome, si è servito di strani, insulsi e barbari libretti! I versi peggiori del Piave furono quelli del *Trovatore*, del *Rigoletto* e del *Ballo in maschera* — i tre capolavori musicali del Verdi!

Bellini ebbe la fortuna di trovare un poeta come Romani, e libretti come *Norma* e *Sonnambula*; ma è certo che il suo genio avrebbe illuminato di luce immortale qualsiasi forma drammatica — gli fosse toccato in sorte di musicare. — Ne fanno fede *I Puritani*, mediocre libretto del Pepoli — la cui musica fu giudicata dal Rossini il capolavoro del Maestro catanese.

Non pongo in discussione il giudizio di Rossini, poichè non è possibile discutere la supremazia estetica di una di queste tre opere: *Norma*, *Sonnambula*, *Puritani*, così intrinsecamente belle e così estrinsecamente diverse.

Il genio di Bellini è il solo che abbia data una universalità di

godimento intellettuale non menomato da disparità di razze, di climi, di gusti e di sentimento.

Nessun artista al mondo ha lasciato infatti vibrazioni più intense e profonde del suo spirito armonioso.

Nessun artista al mondo è sceso più soavemente di lui nell'intimo dei cuori e ha fatto sentir loro l'eco dolcissima de' suoi canti soavi.

Nessun artista al mondo sciolse il volo delle sue poetiche ispirazioni verso orizzonti più puri e più sereni e stabilì fra l'ente artista e l'ente popolo quella corrente di sensibilità comune che permette al genio di creare e al popolo di assimilare, dando vita e forma immortale all'opera d'arte.

Disgraziatamente la poesia elegiaca de' suoi canti muove da sorgenti arcane e misteriose che nessuno potè mai risalire.

Date lilia manibus plenis al divino poeta dell'amore e del dolore!

GINO MONALDI.

REQUIEM et LACRYMOSA

À QUATRE VOIX D'HOMME

sur un motif des " Puritains "

di A. PANSERON.

ti - bi da - bit di - xit Do-mi-nus Re - - qui - em
ti - bi da - bit di - xit Do-mi-nus Re - - qui - em
ti - bi da - bit di - xit Do mi-nus Re - - qui - em
da - - - - - - - bit Re - - qui - em Re-qui-
ti - bi da - bit di - xit Do-mi-nus ti - bi
ti - bi da - bit di - xit Do-mi-nus ti - bi
ti - bi da - bit di - xit Do-mi-nus ti - bi
em ti - bi da - bit ti - bi da - bit di - xit Do-mi nus ti - bi
da - bit di - xit Do - mi-nus Re - qui-
da - bit di - xit Do - mi-nus Re - qui-
da - bit di - xit Do - mi-nus Re - qui-
da - bit di - xit Do - mi-nus ti - bi da - - - bit Re - qui-

em ti-bi da - - - bit da - - - -
em ti-bi da - - - bit
em ti-bi da - - - bit
em ti - bi da - - - bit
bit da - - bit di - - xit Do - mi-nus
da - - bit di - - xit Do - mi-nus
da-bit da-bit di-xit Do-mi - - nus
da-bit da-bit di-xit Do-mi - - nus
Coup de tamtam.
La-cry - mo - sa di - es il-la Qua re-
La - cry- mo - sa di - es il-la Qua re-
La-cry - mo - sa di - es il-la Qua re-
La-cry - mo - sa di - es il-la Qua re-

sur-get ex fa - vil - la Ju - di - can-dus Ju - di
sur-get ex fa - vil - la Ju - di - can-dus
sur-get ex fa - vil - la Ju - di - can-dus
sur-get ex fa - vil - la Ju - di - can-dus
can - dus ho-mo re - - us Hu - - ic er - go par-ce De - -
ho - mo re - - us Hu - - ic er - go par-ce De - -
ho - - mo re - - us Hu - - ic er - go par-ce De - -
ho - - mo re - us Hu - - ic er - go par - ce

us La - cry- mo - - sa di-es il - la Qua re-
us La - cry - mo - sa di - es il - la
us La - cry - mo - sa di - es il - la
De-us La - cry - mo-sa di - es il - la di - es di - es il - la

sur - get ex fa - vil - la Ju - di - can - dus ho - mo
Qua re - sur - get ex fa - vil - la Ju-di - can - dus
Qua re - sur - get ex fa - vil - la Ju-di - can - dus
il - la Qua re - sur-get ex fa - vil - la Ju - di - can-dus ho - mo
A volonté
re - - us Hu-ic er-go par - ce De - - - - -
ho - mo re - us par - ce De - - - - -
ho - mo re - us par - ce De - - - - -
re - us re - us par - ce De - - - - -
Coup de tamtam
us Re-qui- em, re - qui- em, re - qui- em. p La - cry- mo - sa
us Re-qui- em, re - qui- em, re - qui- em. p La - cry- mo - sa
us Re-qui- em, re - qui- em, re - qui- em. p La - cry- mo - sa
us Re-qui- em, re - qui- em, re - qui- em. La - cry- mo - sa

di - es il - la Qua re- sur - get ex fa- vil - la Ju - di-
di - e s il - la Qua re- sur - get ex fa- vil - la Ju - di-
di - es il - la Qua re- sur - get ex fa- vil - la Ju - di-
di - es il - la Qua re- sur - get ex fa- vil - la Ju - di-
can-dus Ju - di - can-dus ho - mo re - us Hu - ic er - go
can-dus ho - mo re - us Hu - ic er - go
can-dus ho - mo re - us Hu - ic er - go
can-dus ho - mo re - us Hu - ic er - go
p
par-ce De - us La - cry- mo - sa di - es
p
par-ce De - us La-cry - mo - sa
p
par-ce De - us La-cry - mo - sa
par - ce De-us La - cry - mo-sa di - es il - la di - es

il - la Qua re - sur - get ex fa - vil - la Ju - di -
di - es il - la Qua re - sur - get ex fa - vil - la
di - es il - la Qua re - sur - get ex fa - vil - la
di - es il - la il - la Qua re - sur-get ex fa - vil-la Ju - di-
can - dus ho - mo re - - us Hu - ic er - go par - ce
Ju-di - can - dus ho - mo re - us par - ce
Ju-di - can - dus ho - mo re - us par - ce
can-dus ho - mo re - us re - us par - ce
A volonté
De - - - - - us. A - - men, A - - men, A - -
De - - - - - us. A - - men, A - - men, A - -
De - - - - - us. A - - men, A - - men, A - -
De - - - - - us. A - - men, A - - men, A - -

Arte contemporanea

LA TECNICA DEL CANALE D'ATTACCO

SAGGIO PER LO STUDIO TEORICO-PRATICO
DEGLI ELEMENTI FONETICI DELLA FAVELLA ITALIANA NELL'EMISSIONE VOCALE.

Con 6 figure e numerosi espedienti grafici, prospetti, ecc.

(*Continuaz*. V. vol. VIII, fasc. 3°, pag. 613, anno 1901).

CAPITOLO QUINTO.

Delle consonanti sonore, sibilanti ed esplosive.

Lo studio teorico-pratico delle consonanti, che andremo appunto esponendo, è così importante, nell'emissione vocale, quanto lo studio delle vocali presentato sin qui. Questa importanza consiste soprattutto nelle influenze più o meno benefiche che l'elemento consonantico esercita sulle vocali; dappoichè tutte le consonanti *fisse* nella nostra lingua, servono a quelle di sostegno, di sano punto d'appoggio ed agiscono, per così dire, come piccole leve onde estrarne e svilupparne ancor più la loro caratteristica sonorità. Inoltre, le consonanti sono pure di alto interesse artistico per il loro carattere simbolico e psichico, il quale si nasconde sotto la loro stoffa o strepito fonetico, tanto da superare in questo senso persino le stesse vocali.

Nella ricerca della loro posizione e formazione in riguardo alla nostra favella, nell'esposizione delle loro proprietà fisiologiche, fonetiche e psichiche e nella loro relazione ed unione con le vocali — come infatti si riscontrano nella parola — ci consolideremo vieppiù nel processo della buona emissione, e là troveremo la più splendida

riprova, collo spingere lo sguardo più addentro nel perchè, del sistema presentato sin qui nello studio delle vocali e dei procedimenti e massime conclusive, alle quali ci ha apportato il capitolo delle relazioni fra suono e vocale. Ma procediamo con ordine.

Allorchè parlammo in particolare della vocale primaria *I*, abbiamo accennato che, sorpassato quel confine estremo del vocalismo entravamo direttamente nel consonantismo; e qui aggiungiamo che in riguardo alla nostra favella non esiste che questa sola fonte consonantica come primaria e come fisiologicamente derivata dalla natura stessa della nostra lingua, in contrapposto alle altre lingue e segnatamente le teutoniche, le quali hanno un consonantismo detto gutturale e che si diparte dalla stoffa consonantica della vocale *A*, cioè dallo stampo *H*, passando quindi per le gradazioni: *ch*, *g*, *gg*, *gh*, *K*, *Q*, *ck*, ecc. Con questo non intendiamo dire che le nostre consonanti sieno soltanto in intima relazione colla vocale *I;* ma bensì che da questa si dipartono avanzandosi, nel loro svolgimento, verso l'elemento vocale neutro *A*.

Esse si dividono in tre gruppi e prendono nome foneticamente dalla stoffa — suono o strepito — che le caratterizza, grammaticalmente dagli organi del canale d'attacco, che concorrono alla loro formazione. Eccone le diverse denominazioni:

Prospetto dei gruppi consonantici.

I Gruppo — *Le sonore* (*liquide-semivocali*).

L	*N*
Dentale fricativa.	Dentale nasale.
M	*R*
Labiale nasale.	Linguale fricativa.

II Gruppo — *Le sibilanti.*

Labio-dentale fricativa.	Dentale fricativa.
F	*S* 1) *S* 2)
(sorda)	(sorda) (vibrante)
Dentale fricativa.	Linguale fricativa.
Z 1) *Z* 2)	*Sc*
(sorda) (vibrante)	(sorda)

III Gruppo — *Le esplosive.*

Palatine		Dentali		Labiali	
C	*G*	*T*	*D*	*P*	*B*
(sorda)	(vibrante)	(sorda)	(vibrante)	(sorda)	(vibrante)

Ma affrettiamoci a riguardare queste consonanti separatamente, e per via ne riconosceremo le proprietà e l'importanza.

L

Questa possiede, tra le articolazioni consonantiche, indubbiamente la maggior dose di sonorità, e terrebbe, per questo riguardo, il primo posto nell'emissione vocale se, a causa della sua formazione, non esercitasse il più delle volte, una pressione dannosa sopra la laringe, causando una contrazione muscolare della lingua. Sarà dunque prudente di farne, nel nostro caso, un uso ben moderato.

La sua formazione succede nel modo seguente: La punta della lingua si appoggerà con un po' d'energia contro la fila dei denti superiori, intanto che il dorso posteriore prenderà una posizione più bassa e distesa. A causa di questa posizione della lingua lo spazio di condensazione del suono si sposta, portandosi forzatamente un po' indietro nella cavità orale. La colonna sonora, ritenuta dalla punta della lingua rialzata, non potendo uscire al di fuora liberamente come d'abitudine, cerca una sfuggita a destra ed a sinistra, rasentando le pareti interne delle gote e strisciando lateralmente sulle due file di denti. La sua posizione sarà adunque prossima alla vocale primaria *A* (vedi figura quinta); posizione controllata fisiologicamente e foneticamente dal fatto della relazione intima di questa consonante con quella vocale o con la sua gradazione chiara: la *è*, e dimostrata pure dal suo nome individuale alfabetico *èlle*. Infatti, mediante il semplice abbassamento della punta della lingua, succede immediata l'unione di essa colla *A* o colla *è;* ed in questa unione, che non arrecherà nessuna difficoltà, tanto la consonante che la vocale verranno ad appropriarsi il loro massimo grado di sonorità. La pressione dannosa alla quale abbiamo già accennato, si rimarcherà soprattutto nell'unione di questa consonante alle vocali del gruppo oscuro; e ciò proverrà dall'inverso abbassamento del dorso posteriore della lingua, causato tanto dalla formazione di quelle vocali, che dalla formazione di questa consonante. Sarà da consigliarsi dunque di esercitarla da principio in unione alle vocali del gruppo chiaro, tenendo quest'ordine:

Li, *Lé* — *Lé*, *Li*.
Li, *Lé*, *Lè* — *Lé*, *Lè*, *Li*,
Lè, *Lé*, *Li*, ecc.

Si osserverà nel medesimo tempo che, esercitandola in questa guisa, essa influenzerà favorevolmente sulle vocali chiare, prestandole più sonorità e rotondità, mentre queste faranno avanzare la posizione di quella nella cavità della bocca, alleggerendone la laringe; e ciò in ragione del loro rapporto contrario.

Non indichiamo esercizî musicali speciali nel corso dello studio delle consonanti; certi che l'allievo, avendo cominciato lo studio della tecnica delle corde vocali, avrà a sua disposizione abbastanza materiale musicale — per es., intervalli, salti, arpeggi, ecc. — onde potere, sotto il controllo del maestro, apporvi convenientemente gli esercizî per l'unione delle consonanti con le vocali.

Le sue proprietà psicologiche si prestano ad esprimere la gioia, la semplicità, il desiderio, la pace, ecc. « Il fanciullo nel prato, raccogliendo fiori, nel ricrearsi e nel marcare il passo marciando, esprime la sua allegrezza con cantarellare: *La*, *La*, *La*, *La;* e l'adulto, allorchè vuole richiamar alla mente una melodia favorita, fa lo stes so »

N, *M*.

La consonante *N* è l'elemento fonetico che nel campo vocale ha fatto e fa continuamente parlare di sè più di qualunque altro. Essa al certo, nella sua produzione sommaria, contiene una stoffa risuonatrice delle più rilevanti; ma, secondo le conseguenze fisiologiche della nostra favella, non possiamo annetterle, nella emissione vocale, che un'importanza molto relativa, restando ben lontani dal regalarla di tutta quella quintessenza che le annettono i nostri buoni vicini d'oltre alpe.

Nella nostra favella essa, benchè appartenente grammaticalmente alle consonanti nasali, pure non potrà considerarsi tale che nella sua produzione sommaria; la quale, come del resto tutte le nostre articolazioni consonantiche, sarà momentanea e cesserà immediatamente, allorchè comincerà il suono vocale.

Un voler dare a questa consonante dentale nasale una durata maggiore della sommaria o farla influenzare sul puro suono della vocale che la precede o la segue sarebbe in noi un'aberrazione, che ci metterebbe in contraddizione palese col nostro principio di voler seguire, per quanto sia possibile, artisticamente parlando, il fatto fisiologico,

appoggiato dalla fonetica e dalla glottologia. Dunque la stimeremo e l'adopreremo, nel suo rapporto con la nostra favella, come un'articolazione consonantica favorevolissima all'appoggio per la sua posizione e buona pure per sviluppare la risuonanza — ben inteso: non il suono — della cavità nasale nel registro di testa per quei soggetti specialmente, nei quali predomina nella voce il carattere gutturale; ma lontano da noi la tentazione, proveniente da spirito d'imitazione, d'adoprarla come suono primario e principale nell'emissione vocale e come influente pernicioso su i nostri puri elementi vocalici.

Ecco la sua formazione: Il dorso anteriore della lingua, con la sua punta, si appoggia al palato duro e tocca col suo margine la fila dei denti superiori, chiudendo ed impedendo ogni uscita alla colonna sonora. Il velo palatino è obbligato perciò ad abbassarsi onde lasciar passar questa per la cavità superiore laringea e per le narici interne nella cavità nasale. Il suono adunque vero e proprio, benchè momentaneo, si forma nella cavità nasale. È là che episodicamente, seppure in piccolissima dose, si appoggia la colonna sonora, formando in quella cavità un nuovo spazio di condensazione. La sonorità che ne risulta è miserissima, incolore ed ottusa, con un carattere approssimativo all'assonanza della vocale primaria *U*, appunto imperciocchè quella colonna viene di attraversarne la posizione.

Ma tutto questo non richiede, nè dura che un istante; ed essa, seguendo la legge fisiologico-fonetica della nostra favella, va a posarsi come tutte le sue consorelle, nello spazio di condensamento della buona emissione vocale, appoggiandosi ed esplodendo nella cavità orale al palato duro verso i denti incisivi superiori. Dunque questa consonante nasale-dentale sarà nasale nella sua formazione e dentale nella sua posizione (vedi figura quinta).

Dal già detto ne dedurremo che di quest'elemento fonetico, toltine i casi pedagogici già esposti, ne faremo un uso molto prudente, esercitandolo di preferenza colle vocali appartenenti al timbro chiaro. Di più, la sua unione col vocalismo in generale è delle più difficili, se non la più difficile, a causa non solo del rapporto irrazionale tra la sua formazione e la sua posizione, ma pure per le permutazioni speciali a cui essa dà luogo, come vedremo più innanzi, e che la pongono tra gli elementi fonetici detti *viandanti*. Da tralasciarsi dapprima

nello studio dell'emissione sarà essa per quei soggetti con inclinazione alla voce nasale e tanto più allorchè la voce nasale sarà un difetto manifesto ed inveterato.

In quanto alla nasale labiale *M* valga quello che in generale abbiamo detto a proposito della sua consorella *N*. Aggiungeremo soltanto che essa è tra le consonanti la più semplice di formazione e perciò la più facile nella sua produzione e nella sua unione col vocalismo. La sua formazione differisce dalla nasale dentale in quanto che la colonna sonora trova eccezionalmente — producendo un fatto speciale di un certo interesse fonologico — il suo spazio di condensamento nella cavità nasale come nella *N*, mentre il suo corpo risuonatorio diviene momentaneamente la cavità boccale. Le labbra si chiudono accostandosi leggermente, mentre gli altri organi movibili giacciono tranquillamente nella loro posizione neutra. Dunque la sua unione sillabica colla vocale primaria *A* succederà ancor più naturalmente e semplicemente che con la fricativa sonora *L;* infatti ciascuno può persuadersi della sua naturalezza e semplicità nel pronunziare la soave ed affettuosa espressione di *mamma.*

E con questo è detto tutto pure intorno alle sue proprietà psichico-simboliche.

Infine faremo osservare che per ottenere una buona produzione di queste due consonanti nasali sarà indispensabile un sano, libero e largo passaggio tra la cavità faringea e le narici tanto esterne, che interne. Il così detto difetto fonico dell'*Intasamento* se non rimediabile con un trattamento medico-chirurgico, oltre impedire una buona produzione di questi due elementi fonetici, porterà forzatamente al resultato spiacevole di dover tralasciare qualunque studio di emissione, canto e recitazione.

R

La favella italiana — richiamando qui il già detto: la più semplice, la più pura, e potremmo aggiungere la più estetica e coerente, se non, forse fonologicamente parlando, la più ricca e svariata — possiede pure questa fricativa sonora nella sua produzione la più favorevole all'emissione vocale: la *R* linguale. Le altre favelle — le restanti neo-latine comprese — hanno da combattere contro una dif-

ficoltà talvolta persino insormontabile: la *R* gutturale. Questa formazione difettosa avviene allorchè vuolsi mettere in vibrazione il dorso posteriore della lingua — ciò che implicita sovente persino la vibrazione dell'ugola e del velo palatino — invece del dorso anteriore di essa. Il suono che ne nasce è uno strepito rantoloso, ottuso, filaccioso ed oltremodo spiacevole. Il sano e puro suono caratteristico di quest'elemento fonetico succede spontaneo allorchè la lingua si ritira un po', dirigendo la sua punta rialzata verso il palato duro. La colonna sonora, spinta con una certa energia dalla pressione diaframmatica fra quei due organi, mette in vibrazione la parte anteriore della lingua, producendo l'energico e sonoro effetto molto rassomigliante al rullo del tamburo. La sua posizione nello spazio di condensamento è la mediana e può stabilirsi al di sopra della *è* un po' verso la primaria *A* (vedi figura quinta); ciò che vien dimostrato pure dal nome individuale alfabetico di questa consonante: *èrre.* Ma dei suoni alfabetico-individuali ne apprezzeremo il significato più innanzi.

I rimedi per correggere la *R* gutturale non mancano. Abbenchè succeda ben di rado d'incontrare in noi italiani una produzione difettosa di essa non sarà del tutto superfluo di presentare qui i più autorevoli e provati:

1° Fare esercitare costantemente questa consonante con l'anteporle le consonanti esplosive *P*, *B*; *T*, *D*, in questa guisa:

Prr...... Brr......
Trr..... Drr......

2° Anteporre a questa consonante la vocale primaria *A* o sua gradazione chiara *è*; le quali, oltre la stretta parentela di formazione e di posizione, favoriscono pure la posizione tranquilla della lingua: quindi sopra una nota centrale fare attaccare da prima la vocale facendo subito dopo rullare lungamente nella sua sonorità sommaria la *R* e terminandola con l'appoggio di una labiale esplosiva. Per esempio:

F

È pure favorevole alla buona emissione, tanto per la sua formazione che per la sua posizione; e controlla a meraviglia la sfuggita dell'intiera corrente dell'aria per l'orifizio orale non ancora divenuta colonna sonora. Perciò quest'articolazione consonantica appartiene alle così dette *sorde*, cioè a quelle che nella loro produzione non implicitano la vibrazione delle corde vocali.

La sua formazione — come pure la sua unione col vocalismo — non offrirà nessuna difficoltà fonetica; soltanto ed a causa della quantità di aria (espirazione) necessaria alla sua produzione, sarà necessario di regolare prudentemente l'azione dei polmoni e del diaframma onde signoreggiare la sfuggita di quella: osservare soprattutto che quest'ultimo agisca senza scosse.

Il labbro superiore viene rialzato; e l'inferiore, spinto un po' in avanti e raggruppato leggermente nella sua parte media, toccherà appena le punte taglienti dei denti superiori. Di qui la stretta parentela di formazione con lo stampo consonantico dell'emissione oscura, la consonante *V;* parentela che giunge nelle lingue teutoniche sino a produrre una fonetica fusione totale.

Fra il labbro inferiore ed i denti superiori passa soffiando la corrente espirativa, producendo così lo strepito caratteristico di questa articolazione. Gli altri organi movibili del canale d'attacco si trovano nella stessa posizione tranquilla che nella vocale secondaria *è*. Da qui il suo nome individuale di *èffe*.

La sua posizione è tra il labbro inferiore ed i denti superiori (vedi figura quinta).

Il simbolismo di questa consonante è de' più caratteristici e multipli; e può dipingere tutte le gradazioni dal soffio vaporoso, sorvolante, leggero dello zeffiro primaverile sino al soffio selvaggio e feroce della belva felina spaventata.

Su questa consonante potremo riprendere l'esercizio ginnastico della respirazione (lett. *b*); e questa ripetizione servirà a consolidare sempre più la sana e giusta azione di tutto l' apparato respiratorio e controllerà la buona direzione della corrente dell'aria.

$S^{1)}$, $S^{2)}$.

Questa consonante, oltre caratterizzare in maniera peculiare la nostra favella, è pure di grande valore nell'emissione vocale e quindi nel canto e nella recitazione. Potrebbe dirsi che il *Si*, il quale suona sì sovente nel nostro bel paese, è l'essenza, la perfezione fonetica tanto della nostra emissione, quanto della nostra favella.

Sulla sua giusta produzione influiscono segnatamente i denti incisivi superiori e la lingua. La mancanza dei primi o l'impotenza o mancanza di elasticità nella seconda producono il difetto, non raro pure tra noi, detto dello *Scilinguare*. Superfluo l'aggiungere che esso mette qualsiasi soggetto nell'impossibilità di dedicarsi all'arte oratoria e del canto. Nella conversazione famigliare persino giunge questo difetto a divenire noioso e fastidioso. Per combatterlo sarà bene dunque prima di tutto far conoscere la formazione e la posizione di questa consonante.

Posizione dell'orifizio boccale, la consonantica; che è quanto il ripetere: labbro superiore rialzato, labbro inferiore appoggiato leggermente ai denti inferiori, coprendoli. La lingua, la di cui estremità tocca la radice dei denti inferiori, viene curvandosi nel suo dorso medio molto di più che nella vocale primaria *I* e con molta più energia, lasciando soltanto una stretta fessura tra essa ed il palato duro. È per questa fessura che la corrente dell'aria viene rompendosi contro i denti incisivi superiori, producendo lo strepito sibilante e fischiante caratteristico a questa articolazione. La sua posizione è non lontana e nella stessa direzione dei denti incisivi superiori (vedi figura quinta).

Nella favella italiana essa prende due aspetti fonetici; cioè essa può essere *sorda* o *vibrante:* distinguiamo la sorda con il segno $S^{1)}$ e la vibrante con $S^{2)}$. Come formula iniziale della parola essa è sempre sorda; per esempio: in *Sale*, *Sapienza*, ecc., e si produce aspramente, essendo essa nella sua produzione sommaria, soltanto uno strepito: come elemento mediano essa implicita una certa vibrazione delle corde vocali e diviene perciò vibrante e si produce dolcemente come in ***Rosa***, ***Musica***, ecc. Il suo raddoppio mediano (aggeminazione) ritiene il suo carattere aspro. Per es.: ***Messia***, ***Rosso***, ecc.

Ma la sua duttilità veramente maravigliosa, non viene soltanto dimostrata in questo. Oltre alle molteplici trasformazioni alle quali essa si presta e che suscita nei dialetti italiani e nelle altre lingue neo latine e teutoniche, è la sola consonante che non soltanto si unisce facilmente e naturalmente a tutto il vocalismo, ma non sdegna nemmeno di accompagnarsi ad ogni consonante — la *Z* eccettuata per cagione della sua intima relazione — dando pretesto alla formazione del nesso chiamato grammaticalmente *S impura,* il quale senza produrre nessuna complicazione fonetica, nè di emissione, presta nobiltà e varietà alla nostra favella. Essa è certamente elemento fonetico primario e possiede *a priori* una forza ed una gradazione sorprendente di espressione psicologica.

In quanto al difetto dello scilinguare già ricordato, aggiungeremo che alla mancanza dei denti incisivi superiori potrà ripararci artificialmente un abile dentista; alla mancanza di energia e di elasticità della lingua non potrà ripararci che un paziente e costante studio ed uso giornaliero degli esercizî ginnastico-muti di quell'organo da noi già presentati e la cui suprema importanza non sarà mai riprovata abbastanza.

*Z*1), *Z*2).

Si posa verso i denti incisivi superiori ancor più che la sua consorella *S;* e questa posizione è sì sensibile che essa si appropria nel suo attacco persino una parte dello strepito delle dentali per eccellenza: le esplosive *T* e *D* (vedi figura quinta).

Quest' elemento consonantico ha, a somiglianza della consonante precedente, pure due suoni distinti; e si pronunzia ora dolce (*Z*2)), come in *Zelo*, *Rozzo*, *Mezzo*, ed ora aspro (*Z*1)), come in *Zolfo*, *Zucchero*, *Mazza;* apportandoci alla conseguenza che nel primo caso esso è vibrante, implicando il concorso delle vibrazioni delle corde vocali, e nel secondo caso è sordo, non restandogli che uno strepito molto più energico della *S*1). Più favorevole all'emissione vocale sarà dunque soltanto la prima forma e quasi nella stessa proporzione delle consonanti sonore; la seconda, per il suo rumore oltremodo aspro sarà dapprima da evitarsi e quindi esercitarla con precauzione, evitando il più possibile qualunque sforzo muscolare del diaframma.

La sua formazione è nella sua continuità, la stessa che per la *S;* soltanto, come abbiamo detto, è necessario anteporgli la formazione dell'articolazione dentale esplosiva tanto sorda che vibrante (*T*, *D*), la quale si riassume così: Il dorsò anteriore della lingua, con la sua punta, si appoggia contro i denti incisivi superiori, venendo in tal modo ad impedire completamente l'uscita alla corrente dell'aria nella sorda dentale, alla colonna sonora nella vibrante, ritenendole compresse indietro (primo tempo o formazione della dentale); quindi di scatto, mentre la punta della lingua abbandona i denti superiori ritornando alla posizione della *S*, lasciare che la corrente dell'aria o la colonna sonora s'infranga ai denti incisivi superiori, cangiandosi in uno strepito continuo molto più energico che nella *S* (secondo tempo o formazione della fricativa). In quanto alla sua unione col vocalismo valga il già detto per la consonante antecedente.

Abbenchè essa non sia da considerarsi articolazione di stoffa primaria, pure contiene proprie elementari qualità che possono venir fatte valere in senso simbolico con molto profitto.

Sc (1).

È, fra le articolazioni consonantiche sorde, quella che contiene in sè la maggior dose di stoffa originaria elementare, e possiede in grado sommo lo strepito che caratterizza tutte le consonanti sibilanti fricative continue.

Infatti nella sua produzione sommaria e continuata un certo tempo chi non riconosce il suo alto valore simbolico? A seconda della più o meno forza espiratrice, regolata dal diaframma, essa può esprimere, ora lo scrosciar della pioggia od il mugghiar del vento, ora il fruscio delle foglie ed il sussurrare del ruscello, ora lo strepito dell'accavallarsi delle onde furiose, ora il mormorio del mare che lambe la spiaggia, ecc.

La sua formazione è la seguente: Labbro inferiore tirato un po' ed appoggiato leggermente ai denti. La lingua si ritira alzandosi ed incavandosi appena nella parte media del dorso anteriore.

(1) Nella trascrizione scientifica quest'articolazione si segna pure *š*.

Il dorso medio si distende toccando quasi le file dei denti laterali. Fra gl'interstizi di questi e l'incavo della lingua, striscia con più o minor forza, la corrente dell'aria e ne suscita il suo rumore caratteristico.

La posizione è un po' indietro nello spazio di condensamento ed antecede la *S* nella direzione dei denti (vedi figura quinta).

Nella sua unione col vocalismo ed in riguardo all'emissione vocale, quest'articolazione consonantica sarà meno favorevole delle sue consorelle sibilanti, appunto per la sua grande quantità di stoffa consonantico-sorda; ma essendo sana la sua posizione non apporterà neppure a delle conseguenze dannose. Soltanto sarà bene osservare di non cadere nell'uso di questo elemento fonetico, nei nessi suscitati dalla già ricordata *S impura*. Per esempio: pronunziare: *sc-vegliati*, *sc-morto*, *sc-tantuffo* invece di *svegliati*, *smorto*, *stantuffo*, ecc. Tale brutta abitudine non rara proviene generalmente da influenze dialettali o da trascuratezza, inerzia organica nella formazione di quei nessi a danno della nobiltà della parola.

Ritorneremo su questa articolazione allorchè parleremo delle permutazioni.

C, *G*.

La formazione e la posizione di queste due palatine esplosive sono le stesse; con la sola differenza che la *C* è consonante sorda mentre la sua consorella *G* è vibrante. Questa differenza presta perciò all'una un suono più duro ed esige una quantità considerevole di energia espirativa e pressione diaframmatica; all'altra un suono dolce ed una espirazione meno energica. Quest'ultima sarà dunque più favorevole per le sue qualità sonore alla emissione vocale che la sorda. Del resto tanto l'una che l'altra non suscitano nella loro produzione difficoltà di sorta.

Esse non sono articolazioni del tutto elementari, nè primarie ed implicitano, nel loro momento iniziale (attacco), la formazione, sia pure debolissima, delle consonanti dentali esplosive *T*, *D* nella medesima misura che abbiamo già osservato nella formazione della *Z*[1]) e *Z*[2]). Conosciamo dunque di già la formazione della dentale esplosiva sorda e vibrante (vedi pag. 94). Il primo tempo richiede sol-

tanto che la punta della lingua ed il dorso anteriore di essa si appoggino al palato un poco più indietro a cagione della posizione di queste consonanti, che si trovano in alto al palato duro presso i denti incisivi (vedi figura quinta). Il secondo tempo, cioè allorchè il dorso anteriore della lingua lascia di scatto il palato rendendo libero il passaggio alla corrente dell'aria nella sorda, alla colonna sonora nella vibrante, ciò succede esplodendo e cessando immediatamente dopo aver prodotto, in un attimo, uno strepito di sfregamento che le caratterizza, in luogo dello strepito sibilante e continuo della *Z*.

Inoltre una caratteristica comune a tutte le esplosive è l'abbassamento verticale energico ed immediato della mascella inferiore. Se questo movimento non si producesse abbastanza pronto ed elastico si potrà ricorrere di nuovo agli esercizî ginnastico-muti della mascella inferiore (lett. *a*).

Ma l'abbassamento, più o meno sensibile, dipende pure dall'unione di queste consonanti col vocalismo. Tale unione conduce appunto al fatto fonetico gravissimo delle permutazioni, che rende, come vedremo più innanzi, queste consonanti appartenenti alle così dette *viandanti*.

Il loro carattere simbolico, quali consonanti palatine, non è molto pronunziato a causa appunto della loro incostanza.

T, *D*.

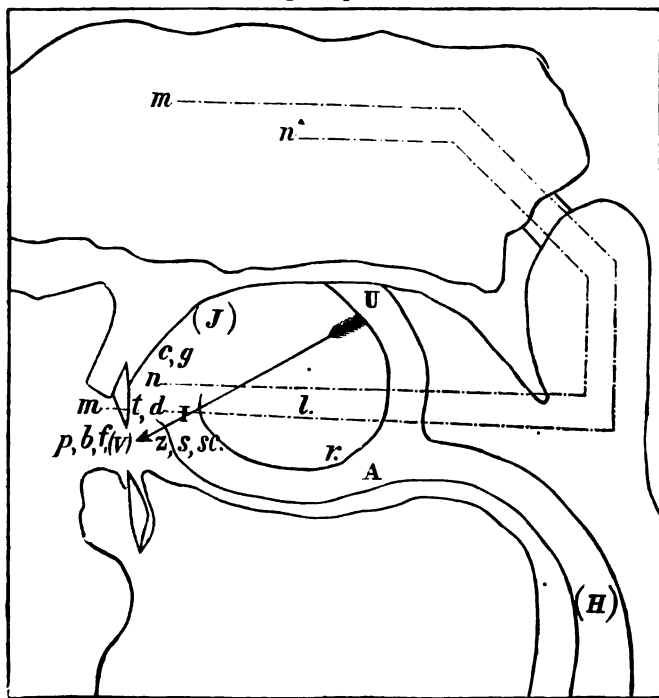
Ed eccoci giunti alle consonanti, sulle quali abbiamo già avuto occasione d'intrattenerci e delle quali è già stata presentata la formazione. Sia da aggiungere qui soltanto che il movimento verticale della mascella inferiore deve qui prodursi molto più energico che presso gli attacchi della *Z*[1)], *Z*[2)] e della *C* e *G*.

Dal punto di vista dell'emissione vocale e della loro unione col vocalismo sono esse da porsi tra le meno favorevoli di tutto il sistema consonantico della favella italiana, eccettuate le permutazioni di carattere gutturale. Il *T* specialmente si aggrava ancor più; e non solo per la sua posizione — comune pure alla vibrante *D* — ad una parete esigua e poco risuonatoria, i denti incisivi superiori (vedi figura quinta), ma pure per la sua esplosione sorda molto più energica ed atta a suscitare, il più delle volte, una pressione linguale e diaframmatica con sfuggita esuberante di aria espirativa. Onde evitar

ciò sarà bene nella sua produzione di osservare e moderare i moti muscolari della lingua e del diaframma, impedendo pure qualunque espirazione superflua.

Il *D* è la forma sonora di questa articolazione e perciò meno dannosa nel nostro caso.

Queste consonanti sono elementari-primarie e giusto per la loro purezza originale dentale e per la loro strettissima parentela colla vocale primaria *I*, qual suono naturale, sarà bene di farne un uso molto prudente nello studio della emissione; tralasciandole forse del tutto per quei soggetti nei quali la voce abbia un'inclinazione al difetto della voce dentale.

Figura quinta.

Posizione delle articolazioni consonantiche nel canale d'attacco.

Il loro simbolismo si generalizza a causa del loro uso continuo nella parola; e dipingono forse l'ordinario, il giornaliero, il familiare e pure il triste ed il monotono.

P, *B*.

La formazione di queste due consonanti ha molta somiglianza con quella della loro consorella la labiale nasale *M*. La loro produzione succede dunque colla massima facilità, cioè colla semplice pressione ed esplosione più o meno forte delle due labbra in senso della loro larghezza. Esse sono elementi fonetici esplosivi nel vero senso della parola ed articolazioni elementari primarie. Il *P* si trova al *B* nella medesima relazione, che il *T* al *D*; cioè il *P* è completamente muto, dunque consonante sorda, mentre il *B* include le vibrazioni delle corde vocali, dunque consonante vibrante. Il *P* anche a somiglianza del suo vicino *T* richiede una pressione più energica delle labbra e del diaframma ed un movimento più pronto della mascella inferiore. La loro posizione: le labbra in tutta prossimità della nasale sonora *M* e delle labio-dentali *F*, *V* (vedi figura quinta).

In quanto al loro valore nel nostro caso ed alla loro unione col vocalismo non saranno esse che favorevoli, e segnatamente la *B* e nella stessa guisa della consorella *M*. Evitare qui pure ogni moto muscolare contratto delle labbra e del diaframma.

Le proprietà loro psichico-simboliche sono pure importanti. Le passioni irruenti, gli affetti esplosivi e lungamente contenuti, tutto ciò che è agitazione, clamore, vita, progresso potrà con esse venire dipinto ed espresso.

Esercizio generale delle consonanti in unione alle vocali.

Dò, Rè, Mi, Fa, Sòl, La, Si.

Prima di passare alle permutazioni presentiamo questo esercizio detto della *Solmizzazione*; al certo non nuovo — anzi antichissimo — ma la di cui utilità ed efficacia non sarà mai abbastanza dimostrata. L'allievo lo potrà mettere in pratica sino dai primi solfeggi che il maestro gli indicherà.

Ci limiteremo semplicemente qui a rilevarne i pregi intrinsechi, in relazione agli elementi fonetici che lo compongono; in rapporto direttissimo dunque al caso nostro. Osserviamo dapprima l'elemento

vocale di questo esercizio; vedremo che esso si muove, si aggira soltanto tra l'emissione chiara *I* e l'emissione originaria *A;* cioè soprattutto nei limiti del dominio chiaro, la prerogativa, che spicca dappertutto nel trattamento degli elementi fonetici della nostra lingua.

L'*ò* di *Do* e di *Sol*, abbiamo veduto, non è che un'*A* eccezionalmente oscura, ma resta *A* nella sua natura. Sono dunque allontanate dalla solmizzazione le vocali di colore pronunziato oscuro: la *ó* e la *U;* e questo, al certo, è un resultato dovuto non soltanto al caso, ma sibbene all'intuizione — la prerogativa del genio.

L'elemento consonantico che s'incontra in esso è pure intuito meravigliosamente. La supremazia resta all'elemento fonetico il più caratteristico della nostra -- lasciatecelo dire ancora — bella lingua, e nel *Si* nella sua unione la più fisiologica e vocale. Vengono quindi tre consonanti: la *L*, la *M* e la *R*, le più sonore tra le sonore: la *L* linguale in compagnia della *A* sua vocale direttamente originaria la *M* nasale-labiale unita alla sua primaria di posizione la *I* e la *R* accompagnata dalla sua *è*.

Quindi abbiamo una sibilante muta la *F*, favorevolissima però all'espirazione razionale; ed in ultimo l'elemento il più sovversivo di questo ammirabile accozzo fonetico: l'esplosiva vibrante *D*. Una scelta geniale, complessa nella sua semplicità, dotta nella sua intuizione, del migliore e dell'efficace tra gli elementi fonetici della favella italiana!

L'allievo, dagli intendimenti serî ed elevati, non abbandonerà mai l'esercizio della solmizzazione, neppure allorchè la sua educazione artistico-vocale sarà completa; e troverà in esso sempre una guida, un sostegno, un faro per tenerlo lontano ed al riparo da qualunque difetto e cattiva abitudine vocale.

Capitolo Sesto.

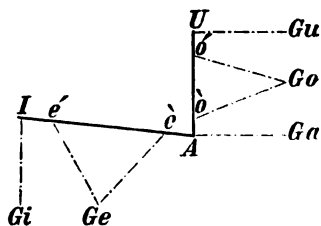
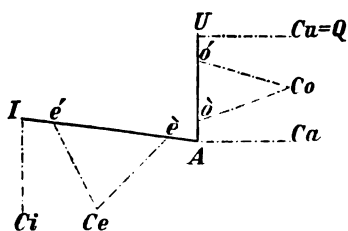
Delle permutazioni e dei rammollimenti.
Conclusione.

Per individui fonetici viandanti s'intendono quelle consonanti che sono suscettibili di spostamento nella cavità orale a seconda del dominio vocale al quale esse si uniscono. Questo spostamento dà luogo alle permutazioni, le quali trovano una ragione di essere nella nostra favella, non nella sua natura, ma sibbene nel bisogno che essa ha di appropriarsi nuovi caratteri fonici. Queste permutazioni, del resto, s'incontrano in tutti gli idiomi neo-latini; ma trovano soltanto nella nostra lingua lo sviluppo il più semplice ed il più coordinato tanto fisiologicamente che fonologicamente.

Le consonanti che posseggono queste prerogative, come abbiamó già accennato, sono la sonora nasale-dentale *N*, la *C* esplosiva palatina sorda e la *G* vibrante.

Le permutazioni, alle quali queste consonanti viandanti dànno luogo, sono una nuova prova della posizione e dell'ordine dell'elemento vocale come abbiamo osservato nella figura seconda.

Qui presentiamo adesso tutte le permutazioni sotto la stessa forma e nello stesso ordine e direzione che abbiamo tenuto per le vocali. (Suono naturale).

Espedienti grafici delle permutazioni *dirette C, G.*

Queste due esplosive non soltanto si spostano di posizione, ma la formazione pure di esse diviene del tutto differente; ciò che le apporta al cambiamento completo della loro stoffa consonantica, sia sorda o vibrante.

Esse di esplosive palatine, che originalmente sono, divengono esplosive dure, allorchè esse vengono attratte indentro nellà cavità orale dalle vocali appartenenti al dominio oscuro. Da questa durezza ne deriva un carattere che i grammatici chiamano impropriamente gutturale, ma che foneticamente non può dirsi tale per noi. Potremo di ciò convincerci se volgiamo un breve sguardo all'elemento fonetico delle lingue teutoniche; ove il gruppo delle consonanti vere e proprie gutturali tiene un posto importante, agendo ed influenzando dappertutto, e giustificando abbastanza la loro riputazione d'idiomi duri e quindi poco vocali. Infatti là incontriamo un'articolazione consonantica, la *K* (in italiano *cappa*), che caratterizza quel gruppo e che manca assolutamente al nostro alfabeto.

È ben vero che noi ripariamo a questa mancanza col processo delle permutazioni; una trovata saggia e geniale che ci regala questa varietà fonetica, senza però influenzare nullamente sul carattere del nostro idioma, per eccellenza, dolce, vocale e chiaro. Una esplosione di carattere gutturale di una certa forza, ma ancora molto lontana dal *K* teutonico, l'incontriamo forse nell'aggeminazione, *acc.*; p. es.: *acclamare*, *accordare*, ecc.

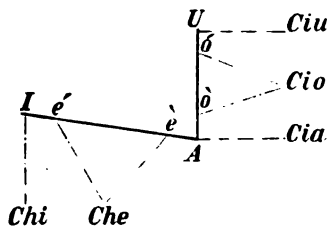
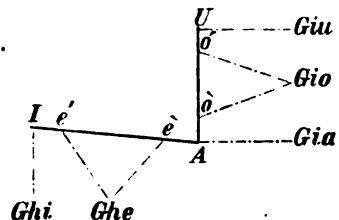
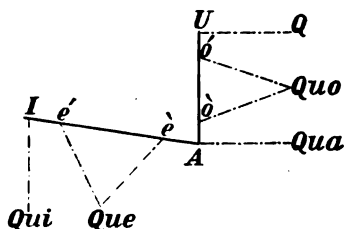
Vediamo adesso come queste due consonanti palatine si trasformano nel loro pellegrinaggio. Fintanto che esse restano in compagnia delle vocali appartenenti al gruppo chiaro, mantengono il loro suono palatino naturale. Appena però che esse giungono nella parte posteriore della cavità orale l'esplosione non succede più tra il dorso anteriore e punta della lingua e palato duro anteriore, ma bensì fra dorso medio e posteriore di quella e palato duro posteriore, mentre la punta ed il dorso anteriore della lingua si rivoltano al basso, riprendendo la posizione ordinaria, cioè punta appoggiata alle radici dei denti inferiori. Questa nuova esplosione del *C*, che noi pure chiameremo gutturale per distinguerla dall'altra naturale palatina, ha uno strepito duro, secco in unione alla vocale primaria *A*; ma a misura che questa consonante s'innalza, l'esplosione, a causa della parete del velo palatino che viene intromettendosi, diviene più molle e più ottusa sino alla sua unione colla *U*, dando occasione ad un nuovo segno alfabetico, la *Q*. Questa nuova consonante, benchè abbia segno e nome individuale in quasi tutti gli alfabeti, pure non può ritenersi effettivamente, almeno per noi, che come una permutazione del *C* in

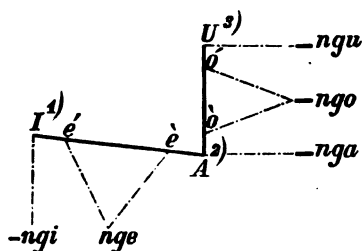
unione alla vocale $U = qu$- (o *cu*); infatti essa nella nostra favella non ha che questa formula fissa nella parola, ed è addirittura impossibile figurarcene un'altra.

Questo fatto fisiologico si riproduce anche con la palatina sonora *G* come abbiamo osservato nell'espediente grafico N. 2; con la sola differenza che la nuova esplosione gutturale, ed in tutte le permutazioni, implicita la vibrazione delle corde vocali.

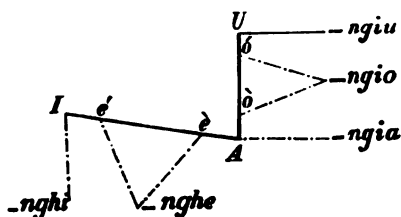
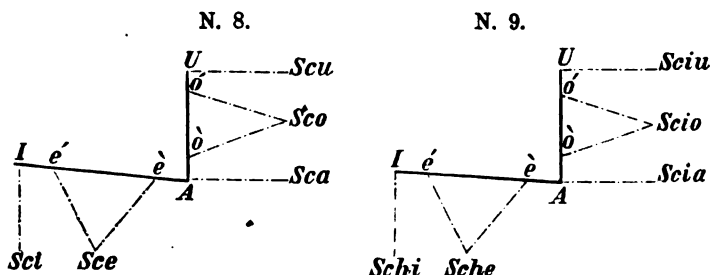
Ma la duttilità fonetica della nostra favella permette pure a queste articolazioni consonantiche di permutarsi persino in contraddizione alla loro natura; cioè prendere pure il carattere gutturale, davanti alle vocali del gruppo chiaro; alla condizione però di cambiare reciprocamente gli stampi consonantici (espirazioni) in relazione diretta coi caratteri palatino o gutturale. La *C* e la *G* seguite dalla *H* si appropriano il suono gutturale anche davanti alle vocali chiare, mentre esse conservano il loro suono naturale palatino anche in unione alle vocali oscure alla condizione dell' intromissione della *J* che è quanto dire, per noi italiani, di una *I*. Qui pure un problema interessante per gli studiosi; e per noi una prova luminosa della solidità delle massime già esposte in questo scambio reciproco degli stampi consonantici ed in generale in tutte queste permutazioni. Ancor più: il *Q* stesso, essendo della medesima natura del *c* gutturale, non sfugge alla legge fonologica comune e conserva la sua esplosione molle pure davanti al vocalismo chiaro; ma, inseparabilmente sempre, con la *U*, che fonologicamente parlando è come dire colla sua espirazione o stampo consonantico: l'appendice labiale irrazionale *V*!

Ed avvengono così nuove permutazioni, che per distinguerle dalle dirette già esposte le chiameremo ***contrarie***.

Espedienti grafici delle permutazioni contrarie delle consonanti *C*, *G* e *Q*.

N. 5.

Altrimenti succede con la consonante nasale-dentale *N*. Questa pure si permuta; ma alla condizione *sine qua non* che, nello abbandonare la sua posizione naturale, venga accompagnata sempre dalla vicina vibrante *G*: ciò produce il nesso *ng* che si presenta soltanto come formula mediana e si sposta nella seguente maniera:

N. 6.

Il N. 1 produce l'*-ng* palatino di *angina*, *angelo*, ecc.; il N. 2 l'*-ng* gutturale duro di *stanga* ed il N. 3 l'*-ng* gutturale molle di *angusto*.

Questo nesso ubbidisce pure alla permutazione contraria:

N. 7.

Allo stesso effetto tanto della permutazione diretta che contraria ubbidisce pure il nesso *sc (š)*.

Tutte le permutazioni fino qui osservate, tanto dirette che contrarie e sino a tanto che esse producono dei suoni di carattere gutturale, benchè la loro formazione non apporti a nessuna difficoltà, restano, nel nostro caso, l'elemento consonantico il meno favorevole alla emissione vocale, fomentando, oltre alla durezza dell'attacco, soprattutto le tendenze al difetto della voce gutturale. Possono dunque venir riguardate come barriere, che intercettino il corso naturale del suono vocale più di qualunque altra articolazione. Perciò lo studio di esse sarà da ritardare il più possibile; ed intraprenderlo soltanto prudentemente e con pazienza, allorchè l'emissione avrà raggiunto un certo grado di perfezione e nella seguente maniera:

Per ottenere le permutazioni gutturali immediate e leggere, oltre il saggio regolamento dell'espirazione diaframmatica, sarà bene esercitarle dapprima con le vocali appartenenti al gruppo chiaro. Queste serviranno ad attrarre quelle il più possibile nella parte anteriore della bocca, p. es.:

Chi, *Ché, Chè* — *Ghi*, *Ghé*, *Ghè*
Schi, *Sché*, *Schè* — *Inghi*, *Inghé*, *Inghè*.

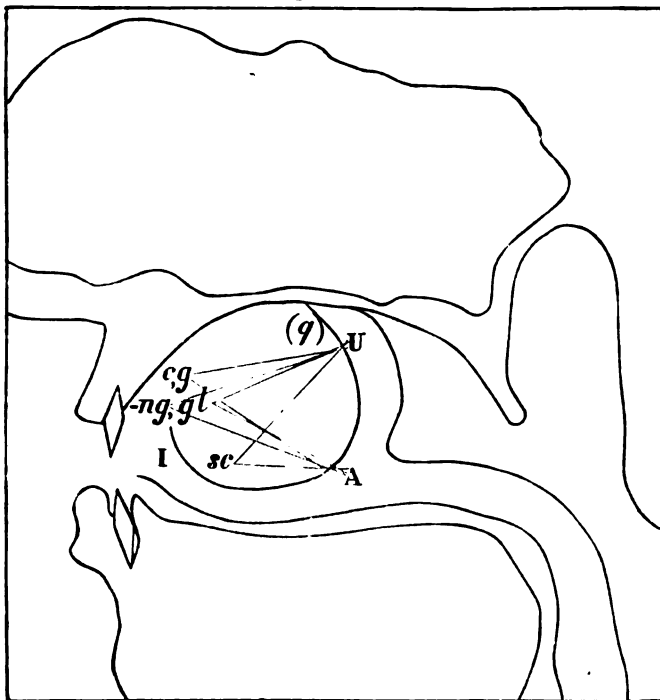
quindi:

Inchià, *Inchiò*, *Inchió* — *Inghià*, *Inghiò*, *Inghió*, ecc. ecc.

L'elemento consonantico che più difficilmente si sottometterà a questa attrazione sarà la permutazione *Cu*. Questo elemento è pure quello che si trova in intima relazione di posizione col vocalismo oscuro, perciò contrario, per due ragioni, alla emissione vocale. La

difficoltà sparirà quasi del tutto allorchè nell'esercitarlo daremo alla consonante il suono gutturale molle del $Q = qu$· ed alla vocale il suono del suo stampo consonantico *V*; ed in questo pure senza allontanarci dal perchè fisiologico, p. es.:

Qvale, *Qvesto*, *Qvi* = *Quale*, *Questo*, *Qui*
Qvlmine, *Osqvuro* = *Culmine*, *Oscuro*
Farmaqvo, = *Farmaco*, ecc., ecc.

Figura sesta.

Permutazioni e rammollimenti gutturali duri e molli.

A coloro che avranno una voce di carattere gutturale od il difetto pronunziato di essa, raccomandiamo in maniera peculiare gli esercizî ginnastico-muti del velo palatino, dell'ugola e della lingua. In tutti i casi osservare che l'esplosione gutturale specialmente della *C* succeda senza nessun sforzo, nè pressione eccessiva muscolare sulla laringe; ed evitare nell'emissione vocale il poco nobile abito, pro-

prio al vernacolo toscano, di portare tale leggerezza dell'esplosione sino all'esagerazione e cadere invece in un'espirazione energica gutturale molto somigliante alla *H* teutonica ed al *J* e *G* spagnuoli; infine venga regolata prudentemente nell'esplosione la sfuggita della corrente dell'aria per mezzo del movimento franco ed elastico del diaframma.

I rammollimenti provengono da fusioni o connubî di due consonanti limitrofe, le quali nel loro nesso mescolano insieme i loro caratteri di suono e di strepito, producendone uno nuovo ed indipendente. In italiano essi si riducono semplicemente a due, e sono: *Gl* e *Gn*.

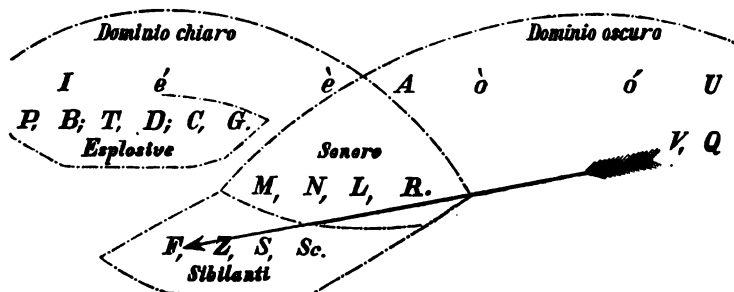
Sarà bene per gli stranieri, a causa della loro difficoltà di pronunzia, di apprenderli dalla viva voce del maestro. Qui ci limiteremo a dire che il primo si avvicina di molto al suono dell'*L mouillée* francese ed al *ll* spagnuolo, e che il secondo è comune a tutte le lingue romanze ed ha segno proprio nella favella spagnuola (*ñ*). Sono essi pure elementi fonetici difficili, onde sistemarli conseguentemente, a cagione dei loro resultati fisiologici molto incerti. Il rammollimento *Gn* sembra elemento fisso, mentre il *Gl* diviene nesso viandante, ma soltanto in parte ed irrazionalmente.

Eccone le permutazioni:

Questi rammollimenti, come del resto qualunque nesso, accozzo e complicazione consonantica, senza essere elementi tutt'affatto negativi

(1) Soltanto nelle voci dotte: *Glutine* e *Gleba*.

all'emissione vocale come le permutazioni gutturali, pure richiederanno un esercizio prudente ed un'osservazione accurata sotto il sovente controllo dell'insegnante.

Sino qui abbiamo tentato di dimostrare insomma che le consonanti e le vocali, nella buona emissione, devono essere portate soltanto in avanti nella parte anteriore della cavità orale e sviluppare le loro qualità tanto sonore quanto di strepito nel così detto spazio di condensamento ed in rapporto alle loro leggi fonetiche ed acustiche. Il cammino tenuto fino adesso ci apporta alla conclusione che, in relazione alla natura della nostra lingua, tutti gli elementi fonetici di essa appartengono e dovranno appartenere conseguentemente al dominio chiaro. Dunque ne dedurremo che una buona emissione vocale si distinguerà sempre per la voce di timbro chiaro e metallico, per la proprietà incisiva di pronunzia e per la eminente qualità di *portare*. Il seguente prospetto delle relazioni tra vocali e consonanti verrà ancor più a consolidarci in questa deduzione:

Osserviamo che le consonanti sonore e sibilanti sono in relazione intima colla *è*, che è quanto dire con un'*A* molto chiara e le esplosive con la *I* e sua gradazione *é*. Nel dominio oscuro incontriamo il *Q* che è consonante di segno proprio ma di posizione e formazione impropria, e la consonante *V*, che, quale espirazione irrazionale, appartiene di posizione e di formazione al dominio chiaro.

Le consonanti sonore e tra esse segnatamente la *L* e la *R* contengono nella loro stoffa, ed in relazione colla vocale *è* (*A* molto chiara), il suono pieno e basso di petto. Una cagione di questo fatto è la lingua, che occupa, come fu detto, con la sua punta e dorso

anteriore in gran parte lo spazio di condensazione, obbligando ancor più le vibrazioni della colonna sonora a spingersi in basso e risuonare al disotto delle corde vocali (voce laringea inferiore o di petto).

L'esplosive saranno conseguentemente favorevoli alla risuonanza del registro di mezzo; e la loro esplosione stessa, cioè l'abbassamento energico della mascella inferiore, sarà d'influenza benefica alla produzione corretta, più ampia e metallica, dell'emissione *I*.

Riguardo al registro di testa incappiamo qui ancora in una dimostrazione inconcussa, la quale ci persuade vieppiù che là pure, abbenchè la risuonanza si porti esclusivamente nelle cavità superiori della testa, lo spazio di condensamento della colonna sonora deve restare, e resterà sempre nella buona emissione vocale al palato duro verso i denti incisivi superiori. Tutto il nostro elemento consonantico serve ad attirare a sè quell'emissione irrazionale, sia nell'espirazione, che nella produzione.

Infine da osservare che le difficoltà nell'emissione vocale, onde pronunziare nettamente ed incisivamente le consonanti, aumenteranno col procedere verso le *note* acute del registro di testa. Perciò le voci di soprano e tenore dovranno con più assiduità e prudenza dedicarsi allo studio delle consonanti che non le voci di contralto e basso.

Una splendida riprova delle relazioni intime tra le consonanti e le vocali, nell'ordine che abbiamo presentato nel prospetto, ci porge il nome individuale che esse consonanti prendono nel nostro alfabeto; e qui pure incontriamo grande coerenza.

Infatti le esplosive si nominano:

Pi, Bi; Ti, Di; Ci, Gi.

Le sonore:

èmme, ènne, èlle, èrre.

Le sibilanti:

èffe, zèta, èsse.

La consonante *Q, cu* (*qu*) e l'appendice labiale irrazionale *Vu.*

Interessantissimi pure, ed in nostro favore, sono i confronti delle nominazioni individuali alfabetiche degli elementi fonici negli altri idiomi tanto neo-latini che teutonici, slavi ecc.; ma ciò ci condurrebbe troppo lontano nel campo della fonologia e lo studioso potrà fare facilmente questo confronto da se stesso.

In riguardo all'assenza quasi completa di esercizî musicali in questo saggio faremo osservare che abbastanza musica s'incontra nei tanti metodi di canto, i quali, tolte le poche eccezioni, si potrebbero chiamare piuttosto accozzaglie di elementi musicali, di esercizî meccanici, di solfeggi, di *note*, *note* e sempre *note*; e che perciò abbiamo pensato, non solo a cagione del nostro ambito, ma pure per partito preso, di presentare musica e *note* il meno possibile.

Qui non crediamo necessario di dilungarci ancora, e chiudiamo questo breve saggio col presentare un quadro di ricapitolazione, il quale ci servirà come pietra di paragone, e nell'istesso tempo sarà sufficiente a dare la chiave del sistema razionale e complesso, se non completo, che ci ha guidati sempre nell'esposizione dello studio delle vocali e consonanti nell'emissione vocale.

Quadro sinottico di ricapitolazione.

Espirazioni:	*razionale*	*naturale*	*irrazionale*
Stampi consonantici:	J	H	V
Vocali:	I, é, è,	A, ò	ó, U
Timbri:	*chiaro*		*oscuro*
Messa di voce:	p *crescendo*	F	*diminuendo* p
Consonanti e Permutazioni gutturali:	*esplosive:* P, B, T, D, C, G. *sonore:* M, N, L, R. *sibilanti:* F, Z, S, Sc.	Ca, Cò. Ga, Gò.	Có, Cu. (Q) Gó, Gu.
Registri e Note aperte e chiuse:	di mezzo — *chiuse o aperte*	di petto — *aperte*	di testa — *chiuse*
Estensione media dell'organo vocale umano:			

L'OPERA DI RICCARDO WAGNER
E LA SUA IMPORTANZA
NELLA STORIA DELL'ARTE E DELLA CULTURA

Ὃν δὲ θεοὶ τιμῶσιν, ὁ καὶ μωμεύμενος αἰνεῖ.
Ma quando uno è onorato dagli Iddii anche chi vuol biasimarlo ne dice le lodi.

TEOGNIDE DI MEGARA.

I.

Se ci facciamo a considerare l'opera poetica di Riccardo Wagner nelle sue relazioni colla cultura e coll'arte odierna, rimaniamo sorpresi in vedere come, mentre è oggetto di solerte studio pei critici, e segno di ammirazione vie più fervida per gli artisti, e mentre quasi in tutti va destandosi coscienza della sua importanza capitale nella storia dell'arte, essa rimanga poi quasi isolata nella corrente della produzione poetica moderna, senza influirvi menomamente. O meglio come, mentre lo studio dei critici è volto a penetrare la natura del fenomeno artistico maraviglioso e a dichiararlo perchè sia riconosciuto nella sua vera essenza, l'efficacia dell'opera di R. Wagner si manifesti non già nel campo della poesia dramatica, dell'arte cioè di cui è manifestazione, ma in quello ristretto dell'arte dei suoni, quasi sia produzione puramente musicale ed abbia significato solo nella storia della musica: un'azione quindi che rivela il malinteso di essa opera appunto negli artisti, in coloro che più vivamente dovrebbero sentirne la vera grandezza.

E quest'ammirazione malintesa degli artisti è un danno inestimabile per l'arte e ad un tempo un'ingiustizia verso il poeta. È un danno perchè, mentre la retta intelligenza dell'arte di R. Wagner

sarebbe fecondissima, l'ammirazione cieca è ciò che v'ha di più sterile, ciò che non può produrre se non imitazioni servili che dell'originale solo ritraggono le forme esterne; è poi un'ingiustizia, perchè vela e nasconde, se anche con fronde d'alloro, la gloria vera di R. Wagner che risulta splendida per sè medesima dalla considerazione spassionata ed obbiettiva dell'opera sua.

L'artista che davvero ha penetrato lo spirito dell'arte che ammira, non cura di imitarla servilmente, chè ha acquistato coscienza della nullità di simile impresa, bensì si sforza di riconoscerne il significato storico e di continuarla. Questa è l'opera che R. Wagner compì rispetto a L. v. Beethoven, come ci studieremo di mostrare, e che L. v. Beethoven aveva compiuto rispetto ad Haydn e Mozart. E siccome non vi fu ammiratore di Beethoven più grande di R. Wagner, egli meglio di ogni altro scorse la nuova via aperta dal genio di lui e più sicuramente di ogni altro vi si incamminò. Egli quindi comprese l'importanza vera di Beethoven assai più di chi, arrestandosi all'ammirazione superficiale delle sue melodie, le imitava: ed è l'opera di Beethoven assai più glorificata dalla creazione poetica di R. Wagner (che se a prima vista può sembrarle opposta, ne deriva, come vedremo, immediatamente) che da queste imitazioni più o meno coscienti dei musici, come l'opera di Emanuele Kant è in fondo più glorificata dalla critica e dall'opera di Arturo Schopenhauer che dalle difese e dai comenti dei suoi seguaci.

Noi qui ci proponiamo di stabilire quale sia il valore dell'opera di R. Wagner nella storia dell'arte, ossia di riconoscere quale significato essa abbia rispetto l'arte passata e quale importanza su quella odierna ed a venire: ci proponiamo cioè di considerare l'opera del poeta dal punto di vista rigorosamente storico e filosofico.

La storia dell'arte umana è formata nella sua ossatura dalla catena degli eroi, dei quali ciascuno trasforma ed arricchisce, secondo il suo genio, il tesoro ereditato dai predecessori, coi quali però rimane sempre intimamente vincolato. Senonchè ogni grande figura si presenta abbigliata di una veste sua propria che la distingue nettamente da tutte le altre e per la quale pare indipendente: questa veste è la forma, l'espressione artistica.

Ora chi considera R. Wagner come un musico, non vede che un lembo della veste che solo chi intende il *drama wagneriano* scorge

in tutta la sua magnificenza. Ma lo sguardo del filosofo deve penetrare a traverso di essa, giungere ad una visione netta dell'intimità, disaminarla, riconoscere quanto conservi dall'avita eredità, quanto contenga di veramente originale, e di questi elementi nuovi discernere quanti siano destinati a divenire un κτῆμα ἐς ἀεί, ad influire sull'arte a venire e fecondarla, quanti invece siano destinati a perdersi, rimanendo cristallizzati attorno il nome di R. Wagner. Giacchè solo considerata così la figura del poeta, in luogo di apparire fantasticamente isolata su di un fondo aereo, si mostrerà nelle dimensioni sue vere, nelle dimensioni che le leggi prospettiche le assegnano nella gran tela della storia; solo così risalterà chiaro il valore suo reale nella tradizione dell'arte, e chiare appariranno le condizioni dell'arte medesima determinate dalle riforme compiute dal genio del poeta.

Occorre pertanto discorrere brevemente le vicende che l'arte subì a traverso le età per comprendere il momento storico in cui apparisce la figura che vogliamo considerare.

II.

La poesia spontanea ed originaria è melodia: essa è la produzione naturale di un popolo che cede al bisogno di manifestare in forma d'arte i suoi sentimenti: il verso declamato o recitato è prodotto artificiale solo di una società che ha oltrepassato il periodo di spontaneità primitiva. Anche ai giorni nostri la poesia del popolo è melodia: le voci che il coltivatore manda pe' campi sono note di una melodia; povera ed uniforme, se si vuole, e di ritmo vago, ma che pure scaturisce dalla sorgente più pura e più feconda e porta in sè, nascoso sotto la sua rozzezza, il tesoro di una limpidità adamantina: quelle voci partono dal profondo dell'anima e assumono la forma che nessun'arte prepara loro, ma che l'istinto, il solo istinto artistico innato nell'uomo sa trovare naturalmente, senza studio veruno.

Così nell'età primitiva e preistorica dell'arte, ogni uomo è artista, è poeta: l'opera d'arte, la poesia che si genera, vive e muore sulle labbra del cantore come il suono si ripercuote e si perde pe' piani. Solo quando questo stadio di preparazione è passato, appare colui che raccoglie questi suoni, li assimila e li rende al popolo purificati

dal genio suo: in essi si condensa il profumo che si disperdeva per l'aria; i suoi sogni, le sue passioni, le sue ebbrezze sono i sogni, le passioni, le ebbrezze del popolo intero, mille cuori palpitano al suono della sua lira ed egli appare sacerdote degli Iddii, anzi divino fra gli uomini: egli è il poeta.

E noi dobbiamo volgere lo sguardo alla regione che può dirsi la culla della grande arte, la regione ove essa germogliò per prima e produsse una fioritura lussureggiante, ma che veniva su rigogliosa senza studio di agricoltore, dissetata dalla pioggia, riscaldata dal sole, nutrita dalla fertilità dei campi, e dove accorsero di ogni età e di ogni luogo i coltivatori a coglierne avidamente le semenze per trapiantarle e curarne con tutta l'arte la vegetazione al tepore delle loro serre ove esse a gran pena producevano fiori miseri e senza profumo. Quella regione è l'Ellade.

Al suono di questo nome, disse bene un filosofo moderno (1), l'uomo culto d'Europa, venendo dallo studio delle civiltà orientali, si sente come giunto in casa sua: giacchè dall'Oriente verrà la religione e il movente primo di nostra civiltà, ma l'arte e la scienza nostra deriva tutta più o meno direttamente dalla Grecia.

Proprio delle arti musiche degli Elleni è il carattere essenzialmente popolare: la loro origine, che si collega al culto delle divinità, personificazioni di fenomeni e di forze naturali maravigliose per un popolo giovine, è prodotto della cooperazione del popolo intero, espressione di sentimenti universali tra esso, ed ogni loro trasformazione è effetto delle sue metamorfosi politiche, sociali, intellettuali. L'arte quindi vive di una vita spontanea e naturale, vive col popolo, ne è sempre intimamente compresa; e poeta è colui che al popolo si rivolge per comunicare questi sentimenti mediante l'espressione più completa e perfetta, che però riunisce e concentra nella sua poesia tutte le forze dell'arte. Proprie delle arti musiche degli Elleni sono dunque la loro armonia e la loro unità.

Unità dico e non unione. Ai più riesce oramai quasi impossibile concepire che l'idea poetica possa generarsi e sgorgare giù complessa ed una nell'espressione della musica, della parola e della danza: anche persone coltissime si rappresentano Pindaro, Eschilo, Sofocle

---

(1) HEGEL's *Vorlesungen ueber die Geschichte der Philosophie*, I, pag. 167.

come dei poeti-compositori. Questa inesattezza d'espressione, che può sembrare insignificante, rivela pure un malinteso profondo nella considerazione di quell'arte: non possiamo dire che Pindaro riunisse facoltà poetiche e musiche quando per lui la poesia era per sè medesima ad un tempo musica e danza: egli era poeta di una poesia complessa ed armoniosa, in cui il ritmo era come il cuore, che con pulsazioni vigorose dava vita a tutte le membra dell'organismo.

E per farci un'idea esatta dei legami che univano la melodia alla parola, basta pensare che nelle parole della poesia sono già espresse le misure musicali, anzi per lo più la figurazione stessa della melodia, giacchè ad ogni sillaba corrispondeva una nota o, raramente, un gruppo di note, il cui valore ritmico era determinato dalla quantità della sillaba stessa.

Questo valore, queste quantità delle sillabe si dovette sentire ed osservare, se anche non rigorosamente, già nel verso declamato. Ed è noto che l'accento della parola significava un'elevazione della voce, non già un'espirazione più violenta che marcasse il ritmo. L'accento della parola era quindi di natura affatto diversa da quello ritmico e da esso indipendente. Ora da questo sentimento della quantità delle sillabe, dal ritmo determinato dall'accento delle misure metriche e dalla modulazione della voce, determinata dall'accento della parola, anche nel verso declamato derivava una specie di melodiare se anche vago ed incerto. La distinzione anzi tra il discorso, il verso declamato o parlato e quello cantato, consiste, secondo Aristosseno, appunto in ciò che sebbene tanto nel discorso che nella melodia la voce percorra varî gradi, mentre nel discorso il passaggio da un grado ad un altro avviene per un salire e discendere continuo e inapprezzabile della voce che non resta mai per un tempo percettibile su di una nota, nel canto la voce passa da un grado ad un altro istantaneamente, quasi sorvolando l'intervallo, e rimane immobile su di esso grado fino a trasportarsi di nuovo istantaneamente su di un altro. La melodia dunque si distingue dal verso declamato solo per un maggior rigore nell'osservanza della quantità delle sillabe e per una maggiore determinazione nella modulazione della voce, e non è che il verso stesso reso con espressione più intensa.

E quando si aggiunga che a determinate forme ritmiche della poesia solevano corrispondere armonie (tonalità) definite, che, ad es.,

al ritmo dattilo-epitritico si conveniva il modo dorico grave e dignitoso, al ritmo logaedico quello lidico flebile e delicato, veniamo a comprendere come intimamente fosse compenetrata la melodia colla parola come anzi sia impossibile immaginare l'una separata dall'altra, chè il ritmo determinava ad un tempo la parola, la figurazione della melodia e la tonalità, e ci persuaderemo che il poeta non poteva già pensare le parole e sovrapporvi poi la melodia, che anzi parola e melodia dovevano presentarsi come una sola cosa al suo spirito, conformi ai ritmi ed alle armonie che il suo sentimento aveva determinato.

Quando poi pensiamo che la lirica dorica era destinata ad essere cantata da un coro che doveva intanto danzare ed eseguire rivolgimenti alla fine dei periodi musicali, comprendiamo come la struttura del ritmo e quindi la ripartizione della melodia e della poesia dovesse essere intimamente collegata a quella della danza e in certo modo determinata dalle esigenze di essa, chè il poeta non poteva già comporre la poesia cantata e stabilir poi gli schemi orchestrali, ma questi dipendevano necessariamente dal ritmo, come la melodia e la scelta delle parole. Parola, melodia, danza erano insomma una sola cosa nell'antica poesia.

E, tale essendo l'unità delle arti musiche innata nella poesia greca, vogliamo spiegarci come mai appunto nella prima grande manifestazione artistica di quel popolo, in quella che ebbe tanta efficacia su tutta l'arte posteriore, che creò quasi il linguaggio poetico, cui più o meno si inspirarono tutte le posteriori forme artistiche, nell'epopea omerica, si trovi spezzata quest'unità: alla melodia sia sostituita la declamazione.

La leggenda pose in Tracia la culla della poesia: i nomi favolosi dei cantori che appaiono discendenti e sacerdoti degli Iddii rivelano il carattere sacro di quest'arte primitiva: e se a lato di essa fioriva un'arte più propriamente popolare (varie specie di canti accompagnati da danze corali, canti nuziali e funebri, inni, ecc.), dall'arte jeratica si svolse tuttavia la prima forma poetica di cui possiamo formarci idea esatta e che generò l'epopea.

Il *nomos* sacro conteneva, insieme alla parte lirica, altre in cui si narravano le avventure e le gesta degli Dei: queste parti episodiche, svincolate poi dal fondo jeratico, si svolsero come canti staccati e

presero a narrare le gesta degli eroi, i quali anche, nella loro forma originaria, sono esseri divini. Grande impulso dovette ricevere la fioritura di questi canti dalle guerre coi popoli asiatici, al cominciare del movimento colonizzatore. Essi sono le canzoni di gesta degli Dei e degli eroi (κλέα θεῶν καὶ ἀνδρῶν) che, perduto il loro primitivo carattere jeratico, divennero divertimento del popolo e compagne inseparabili de' banchetti e delle feste regali: al sacerdote del nume si sostituì il cantore di professione, l'aedo.

Ora avvenne che la narrazione piena di vita e di interesse contrastò con la cantilena monotona che l'accompagnava e che ben presto divenne, anzichè gradita, indifferente e fastidiosa, sino a che essa fu abolita ed al cantore, all'aedo si sostituì il declamatore, il rapsodo.

Questo avvenimento rese possibile l'ampliarsi delle canzoni e fece sì che potesse la narrazione più liberamente vagare e complicarsi fino a formare dei poemi quali gli omerici. Sorse così l'epopea (composizione di racconti), forma a sè contrapposta alla melopea (composizione di canti, nel più lato senso della parola), come *epos*, il racconto, è contrapposto a *melos*, il canto. E un testimonio di queste trasformazioni abbiamo nei primi versi dei due poemi: la Musa del più antico di essi, dell'*Iliade,* doveva *cantare* (ἀείδειν) l'ira di Achille, la Musa dell'*Odissea* doveva *narrare* (ἐννέπειν, ἔπος) l'uomo astutissimo. Ora que' versi dell'*Iliade*, sono sicuramente tra i più antichi del poema e certo furono in origine proemio ad una poesia assai minore per mole, assai diversa per contenuto dalla nostra *Iliade*; rispecchiano il tempo della produzione artistica precedente, forse eolica; furono forse proemio ad una μᾶνις 'Αχίληος, ad una canzone di gesta che l'aedo cantava accompagnato dalla lira. I versi dell'*Odissea*, invece, rispecchiano l'età del fiorire dell'epopea ionica, l'età in cui la nostra *Iliade* era quasi interamente formata quale a noi è giunta: rispecchiano l'età della *narrazione.*

Pertanto l'*epos* segna in certo modo il primo passo verso la prosa e verso la storia: questi racconti andarono vie più perdendo i loro elementi fantastici: passati in Beozia assunsero l'arida forma dei cataloghi, delle genealogie, che della poesia non serbavano che il metro. Tutto lo studio del genealogo era volto a mostrare la discendenza divina delle stirpi reali e l'opera loro è da riguardare come

primo tentativo di storia. Quando vennero infatti i così detti logografi non poterono non muovere di lì, ma convenne loro sforzarsi di porre d'accordo le nuove pretensioni con gli antichi miti, fino a che, all'alba del pensiero critico, Ecateo di Mileto s'avvide che questi discorsi dei Greci erano molti e, come a lui sembravano, degni di riso.

Ma mentre la musica era bandita dall'epopea e mentre questa andava degenerando e spegnendosi, continuava fiorente la forma primitiva del *nomo* onde l'epopea si era svolta. Esso anzi fu il primo genere di poesia musicale che assumesse forma stabile e regolare per opera di Terpandro, considerato però dagli antichi il vero fondatore della poesia musicale. Solo un mezzo secolo dopo che la monodia era stata fissata da Terpandro, la lirica corale, accompagnata dalla danza, ricevette la prima organizzazione stabile in Sparta con Taletas ed Alcmane, e di lì rapidamente si diffuse per tutta l'Ellade e sue colonie. E mentre la lirica corale dorica assumeva forme fisse, e mentre d'altronde fioriva la monodia eolica con Alceo e Saffo, apparve una nuova forma poetica di natura affatto diversa, e che si ricollega al culto di Diòniso: il ditirambo. Esso acquistò carattere tragico nel Peloponneso nel VI secolo, a Sicione ed a Corinto; ma solo in Attica trovò il terreno su cui doveva vegetare la più maravigliosa produzione del genio ellenico.

Il ditirambo dorico, creazione dell'ebbrezza e dell'entusiasmo del coro tragico, nell'Attica leggiadra divenne punto di partenza di due nuove forme: del ditirambo attico da un lato (quale fu coltivato da Laso di Ermione, poi anche da Simonide, Pindaro, Bacchilide), che, perduto il suo carattere entusiastico, acquistò tutta la serenità che risplende sulla lirica dorica, e della tragedia d'altronde, sorta dalle allucinazioni che il furor sacro destava nei satiri. Nel racconto, anzi nella rappresentazione mimica delle avventure del Dio, che divenne parte importante delle grandi feste Dionisiache stabilite da Pisistrato, come il capo del coro separò in qualche modo la sua persona e il suo officio da quello degli altri coreuti, si ebbe naturalmente l'embrione del dialogo dramatico. Presto l'argomento dei racconti e delle rappresentazioni divagò dal ciclo dei miti dionisiaci e si celebrarono invece avventure e gesta degli eroi. Grande avvenimento per la storia del drama è l'introduzione di un attore distinto dal corifeo, che la tradizione attribuisce a Tespi, riguardato come « l'inventore della tragedia ».

Alternati ai canti corali vennero allora ad inserirsi episodî declamati che andarono acquistando vie più importanza col crescere del numero degli attori fino a tre e col perfezionarsi della tecnica del drama: in Eschilo prevale ancora la parte musicale, corale; in Sofocle la parte episodica ha importanza per lo meno pari a quella corale; in Euripide il coro non ha per lo più che parte assai secondaria, quasi estranea allo svolgimento dell'azione dramatica.

Ed anzi l'opera di Euripide, per cui l'elemento musicale che aveva dato origine alla tragedia era rinnegato dalla sua figlia medesima, segna il principio della degenerazione e dello sfacelo della grande arte ellenica. Anche la lirica corale andava rovinando e corrompendosi per i novatori del ditirambo: la virtuosità, la ricerca dell'effetto mediante mischianze strane di modi, di ritmi, di strumenti svisava l'antico carattere della poesia corale. Contro questa tendenza rovinosa, che condannarono i teorici Platone ed Aristosseno, inveivano i comici contemporanei, gli ultimi campioni della vera arte antica. Ferecrate rappresenta la musica come una donna maltrattata e disonorata e la fa inveire contro Melanippide, Frinico, Timoteo; ed Aristofane pone in ridicolo a pari di Socrate, novatore della filosofia, Euripide, novatore della tragedia, ed i poeti novatori del ditirambo.

Col cadere della commedia attica antica, la vera arte ellenica si spegne per sempre, l'arte creatrice scompare e ad essa viene sostituendosi un'arte nuova che più nulla conserva dell'antica spontaneità, dell'antico spirito musicale, vien sostituendosi un'arte figlia di un nuovo genio: l'alessandrina.

III.

Ma poichè abbiamo scorso nelle vicende esterne la storia delle arti musiche dei Greci ed abbiamo riconosciuto quali legami le unissero nell'opera d'arte, vogliamo ora discovrire la loro storia intima nel loro fiorire e nel loro dissolversi.

Quando alla mente di Federico Nietzsche si presentò in tutta la sua importanza il problema della nascita della tragedia (1), nell'in-

---

(1) Cfr. *Die Geburt der Tragœdie oder: Griechenthum u. Pessimismus*. Del celebre scritto ci permettiamo qui di riassumere, conservandone talora le espressioni, spesso comentandola, la parte capitale, che è presupposto alle nostre considerazioni seguenti.

tima natura della filosofia e dell'arte ellenica egli trovò mirabilmente la dichiarazione di esso e delle altre questioni che vi si complicano.

Tutto lo sviluppo dell'arte è collegato al doppio elemento apollineo e dionisiaco. Questi nomi rappresentano, come Apollo e Diòniso, il contrapposto tra l'arte plastica, figurativa, l'apollinea; e quella informe, musicale, la dionisiaca: l'uno rappresenta il mondo dei sogni e delle illusioni; l'altro quello dell'ebrezza.

I Greci, il popolo più squisitamente sensibile che mai fosse, conobbero e sentirono fin dalla loro infanzia l'orribile miseria dell'essere: un bagliore di quella paventosa visione serpeggia e penetra tutta l'arte loro, anche la più apollinea e serena, anche Omero, anche Pindaro. Ma essi, per poter vivere, ebbero bisogno di sottrarsi a qualunque costo a questa visione, e, dotati di fantasia fervida e feconda quanto altri mai, crearono tutto un mondo splendido di sogni e di illusioni, il mondo degli Olimpici, a traverso il quale la vita veniva a sembrare il sommo bene e la suprema beltà. Gli eroi di Omero avevano appreso da quell'orrenda visione che « nulla è più miserabile dell'uomo, di quanto spira e serpeggia sovra la terra », ma ecco, a traverso il mondo olimpico luminoso e cristallino tutto tornava ad apparire bello, e veramente si può dire fosse per essi « ottima cosa non morir mai, e, dopo questa, di gran lunga la migliore morire il più tardi possibile ». Pindaro aveva veduto nella sua vecchiezza che « l'uomo è il sogno di un'ombra », *We are such stuff as dreams are made of*, « ma » soggiunge immediatamente « ove discenda bagliore divino, su gli uomini è lucente prosperità, e dolce è la vita ».

La *naïveté* d'Omero è la completa vittoria, il trionfo dell'illusione apollinea: Apollo la deificazione del *principium individuationis*. In esso fidando, il greco naviga sereno e tranquillo, giusta l'immagine di Arturo Schopenhauer, nel mare tempestoso dell'essere, incurante delle onde che si accavallano d'intorno: ma guai se uno strappo avvenisse nella fida navicella, guai se l'edificio splendido dell'illusione apollinea cadesse in polvere. Altra salvezza dal dolore non rimarrebbe che nelle eccitazioni dionisiache. Nel fremito di una forza vitale strabocchevole il subietto potrebbe ancora obliare i suoi mali perdendosi nell'inconsapevolezza; l'individuo scomparire, un intimo legame riunire uomo ad uomo, e l'uomo alla natura; tutto apparire

riboccante di vita e di gioia, e questa maravigliosa mischianza di affetti trarre dal dolore voci di giubilo, dal giubilo urla di dolore.

In des Wonnemeeres
wogendem Schwall,
in der Duft-Wellen
tönendem Schall,
in des Weltathems
wehendem All-
ertrinken – versinken -
unbewusst – höchste Lust!

A questi due elementi dell'illusione apollinea e del sentimento dionisiaco si ricollega tutto lo sviluppo dell'arte. — Ma per seguire Federico Nietzsche e vedere come questi due elementi operino sull'animo del poeta occorre avere presente la dichiarazione della musica di Arturo Schopenhauer (1), il quale scrisse forse le cose più sublimi e più vere che siano state dette sull'arte dei suoni.

Mentre tutte le altre manifestazioni artistiche si comportano verso il mondo delle parvenze siccome la copia all'originale, egli riconosce nella musica un'espressione diretta ed immediata del mondo come *volontà*, della *cosa in sè*, la quale diviene nostro oggetto nel mondo che conosciamo pe' sensi *quale rappresentazione*. Essa quindi è per sè medesima l'espressione del mondo, è un mondo parallelo a quello delle parvenze, e che agisce su di noi con efficacia pari a quella di esso. Nella musica polifonica tutte le sfere dell'*obbiettivazione della volontà*, dalla materia inorganica sino al regno animale e alla passione umana, sono riunite nell'armonia; quindi chi subisce l'azione della musica, nel profondo sentimento dell'unità primordiale, cade nel più completo annullamento del subbietto e nella più pura ebbrezza dionisiaca. Il carattere della musica è dunque eminentemente dionisiaco.

Tale carattere ebbe anche la musica dei Greci, sebbene possa dirsi essenzialmente monofonica, e mille testimonianze ci provano che un'azione altrettanto dionisiaca esercitò su di essi. Questo ci spiega

(1) *Welt als Wille u. Vorstellung*, I, § 52; II, cap. 39.

come nel più apollineo dei poeti greci, in Omero, la musica fosse bandita, e, pensando alla differenza del colorito linguistico, della costruzione sintattica, del vocabolario di Omero e di Pindaro, dice bene Federico Nietzsche, noi sentiamo che tra essi ha risuonato il flauto orgiastico di Olimpo, le cui melodie fino ai tempi di Aristotele conservavano la loro virtù inebriante. Sebbene la lirica dorica, apollinea per eccellenza, fosse la meno invasa dall'elemento dionisiaco, anch'essa, come tutta la poesia vera, sorge della mescolanza dei due elementi.

A dimostrare questo punto fondamentale, il Nietzsche muove dalle parole che Federico Schiller scrisse sul processo della sua creazione poetica: « Il sentimento è per me da principio senza oggetto determinato e chiaro: questo si forma solo più tardi. Una certa disposizione d'animo musicale *(eine gewisse musikalische Gemuethsstimmung)* precede e solo a questa segue in me l'idea poetica ».

Il fenomeno rilevato dal poeta riposa sul fatto che la musica esprime sentimenti, solo sentimenti e, secondo la natura sua, in maniera indeterminata. Essa esprime dolore, gioia, ecc., ma non mai il sentimento determinato da una causa ben definita: la poesia invece desta ed evoca sentimenti solo rappresentando immagini determinate, per mezzo di concetti. E dice bene A. Schopenhauer, secondo il linguaggio degli scolastici, che i concetti sono gli *universalia post rem* ove la musica dà gli *universalia ante rem* e la realtà gli *universalia in re.* E però l'azione della musica è più pronta ed immediata dell'azione della poesia; che mentre quella comunica direttamente sentimenti, la parola comunica solo immagini che suscitano quei sentimenti. Ora chi vuol ritrarre immagini che destino un dato sentimento, è naturale che debba già provare quel sentimento che la musica potrebbe esprimere astrattamente in sè, trovarsi cioè, come dice F. Schiller, in una disposizione d'animo musicale.

Così riuscì a F. Nietzsche di dare una spiegazione della possibilità della poesia subiettiva, secondo la teoria dell'arte dello Schopenhauer assai migliore di quella del filosofo stesso.

È noto che presupposto della creazione artistica è, per A. Schopenhauer, il tacere della volontà, il divenire cioè *puro soggetto della conoscenza (reines Subjekt des Erkennens)*; ma come lo può il poeta subiettivo, che canta appunto le sue passioni?

Ecco: egli nella sua ispirazione entra in una disposizion d'animo

musicale, nel sentimento dionisiaco dell'universo, ed in questo l'individuo si oblia: ma in quella sua disposizione musicale l'illusione apollinea desta in lui delle immagini per le quali gli appare la sua stessa persona, e, rispetto alle quali egli diviene puro soggetto della conoscenza, diviene poeta apollineo.

Ora il lirico può, come l'antico greco, riunire nella sua poesia musica e parole, ed allora l'eccitazione dionisiaca gli detterà la melodia, l'apparizione apollinea l'immagine poetica, ed egli otterrà l'espressione completa che agirà intensamente e nettamente sull'uditore; ovvero egli può essere solo poeta di suoni, ed allora esprimerà con efficacia immancabile il sentimento dionisiaco, ma l'espressione rimarrà vaga ed incerta, non mai chiara e definita, perchè il sentimento musicale essendo del tutto indeterminato di dolore, gioia ecc., può destare nella fantasia dell'uditore immagini diversissime da quelle che si presentavano alla mente del poeta de' suoni e che egli colla sua arte non potè rappresentare; o finalmente si avrà un poeta di sole parole che, come tale, dovrà limitarsi a ritrarre con concetti le immagini che sorgono nella sua fantasia senza poter comunicare direttamente la sua eccitazione dionisiaca; e l'espressione sarà chiara ma priva di quella efficacia viva ed immediata.

Se ci rappresentiamo dunque la poesia greca come un organismo che vede e che ode, dovremo dire che l'arte del musico, del poeta dionisiaco, appare un'arte cieca; l'arte del poeta di parole, del poeta apollineo, un'arte sorda.

È questo un punto importantissimo per le nostre indagini e che conviene aver ben presente per comprendere lo sviluppo dell'arte poetica nelle età seguenti e le diverse forme che assunse. Bisogna dunque convincersi che ogni creazione poetica si genera per la mescolanza dei due elementi: l'apollineo e il dionisiaco; che se questa unione non ci si mostra evidente che nella lirica e nel drama greco e nelle forme d'arte che risultano dalla riunione della poesia alla musica, solo chi consideri superficialmente può dire che manchi nelle produzioni puramente musicali o letterarie; esse nacquero del pari dalla congiunzione dei due elementi nell'animo del poeta: se non che per un difetto nelle sue facoltà, egli dovette limitarsi all'espressione di un solo di questi elementi. L'unità sussiste tuttavia latente nella vera poesia come nella vera musica.

E appunto su ciò basa la possibilità di musicare una poesia: quando ad es., Roberto Schumann rivestirà di sue melodie dei *lieder* di Enrico Heine, non farà che completarne l'espressione poetica rendendo il sentimento dionisiaco, la disposizion musicale che il poeta letterato ben provava al momento del poetare, quantunque colla sola parola gli fosse impossibile comunicarla.

Venendo, dopo quanto si è detto, a considerare il nascere della tragedia, rammentiamo come essa si svolgesse dal ditirambo dorico, traendo origine dal coro tragico, dal coro di satiri. Mentre essi, penetrati del sacro furore, riddavano inebriati, l'eccitazione strappava loro il canto orgiastico, la disposizione musicale cioè dettava loro la melodia; e, mentre cantando forsennati invocavano il nume, ecco, alla fantasia loro si mostrò l'immagine sua e del suo tirso, ed essi lo videro percorrere le campagne recando il dono sacro della vite ed irradiando la sua ebbrezza divina. E videro come in sogno le sue peripezie, la sua doppia nascita, le sue avventure con Licurgo, con Penteo, co' pirati Tirreni, e cominciò a sembrar loro come di trovarsi con lui e di parlargli, e ad alcuno di essere divenuto il dio medesimo. E quando nell'eccitazione dionisiaca si destavano immagini diverse, e invece del nume si presentavano alla fantasia figure di eroi e di umani, questo non era che un effetto dell'illusione apollinea: sotto la loro maschera palpitava ancora il nume; le loro infelicità, i loro dolori erano ancora le infelicità, i dolori del dio; cioè l'ebbrezza era sempre l'ebbrezza dionisiaca, la melodia sempre espressione di quell'entusiasmo. Quindi colui che più non vedendo, o più non udendo parlare del dio, gridò maravigliato: « ma questo non ha a che fare con Diòniso » dovette essere un infelice, incapace del sacro furore e che non s'avvedeva di stupire della sua impotenza. — Che sia stato un critico musicale?

E nella tragedia giunta alla perfezione, l'elemento dionisiaco si conserva nel coro, nella parte musicale, l'elemento apollineo, il prodotto di quest'illusione si manifesta sopratutto nella parte episodica, declamata. Mentre nella parte corale il linguaggio riflette ancora l'eccitazione dionisiaca, nella parte episodica torna ad apparire l'eroe epico che parla quasi il linguaggio di Omero. Li antichi miti rinascono, ma il poeta che è ora filosofo religioso imprime loro nuovo e più profondo significato: e mentre l'epos affascina la fantasia collo

splendore del mondo olimpico, la tragedia nell'essenza sua dionisiaca, procura quello che A. Schopenhauer chiama la soddisfazione metafisica: l'individuo, l'eroe va in rovina, precipita, ma la tragedia grida: « noi crediamo alla vita eterna » e la musica è l'immediata idea di questa vita: « sotto l'incessante mutare delle parvenze, vive la Madre eternamente creatrice, eternamente generante, eternamente contenta di questo passare ».

Ma, mentre le altre produzioni dell'arte greca morirono estinguendosi lentamente, cedendo ad una nuova forma che veniva su rigogliosa, la tragedia morì violentemente precipitando dal suo massimo splendore, e con la sua morte si estinse per sempre la grande arte ellenica: nessun nuovo prodotto venne a colmare quel vuoto immenso: solo nella commedia nuova degli alessandrini svaniva fiocamente l'ultimo barlume di quella fiamma. Il grande drammaturgo che uccise la tragedia fu Euripide.

La figura di Euripide come quella di un gran critico e di un grande sofista era per natura decisamente anti-dionisiaca e anti-musicale. Egli trovò così illogico ed insensato quanto era espressione di quel sentimento cui non era accessibile, che per poter produrre poeticamente gli convenne bandire dalla tragedia l'elemento che le aveva dato vita e che egli non intendeva, e sostituirne uno nuovo.

Non più in Euripide l'eccitazione dionisiaca suscita la visione apollinea: il coro che in Eschilo era la base su cui riposava l'edifizio apollineo e che già in Sofocle è scemato d'importanza, in Euripide è ridotto ad officio esterno alla tragedia e decorativo. L'eroe d'altronde non parla più un linguaggio sovrumano nella rappresentazione del mito, ma il linguaggio del *graeculus* o del sofista. Non è più insomma l'arte antica vivificata da Diòniso, espressione della religione popolare; un nuovo dio dà vita alla nuova tragedia: Socrate.

Anche Socrate è natura decisamente antimusicale: quando udì il suo demone dirgli: O Socrate coltiva musica, egli potè consolarsi pensando che quel suo filosofare era la più pura manifestazione dell'arte musicale. Ed appunto questa tal musica di Socrate sostituì Euripide all'antica: elementi dialettici e retorici all'antico elemento dionisiaco.

Il principio che informa l'arte di Euripide è il *socratismo estetico.* Come per Socrate « solo il saggio è virtuoso », per Euripide « tutto deve essere intelligibile per essere bello ». Quindi, perchè nessuna

finezza andasse perduta, egli introdusse nel prologo un personaggio degno di fede che disponesse il pubblico alle commozioni che il poeta gli aveva preparato. Ed in luogo della consolazione metafisica che veniva alla fine della tragedia dal suo spirito musicale e dionisiaco, sostituì il *deus ex machina*, una risoluzione terrena alla tragica dissonanza.

Così Euripide cacciò Diòniso dalla scena tragica: quando sulla fine della sua carriera artistica scrisse le *Baccanti*, questa tragedia, dice il Nietzsche, è una protesta contro l'attuazione della sua tendenza; ahi, ed essa era già attuata. Egli aveva ucciso l'antica poesia musicale, ucciso la vera tragedia e, per deludere il corrotto dei Greci per la morte della figlia del genio loro, sostituì abilmente una contraffazione, un fantoccio mirabile, che gli alessandrini accolsero ed amarono come la fanciulla divina e che, rimanendo poi più o meno direttamente l'idolo dei dramaturgi, saltella ancora lieto e pomposo sui palchi scenici in mille più o meno assurde deturpazioni.

Eppure questo fatale Euripide nell'opera sua deleteria era un grande artista. Ed a pensarci bene, solo apparentemente è autore della morte della tragedia. Egli come ogni grande artista precorse i suoi tempi, visse con lo spirito nell'età che seguì. E però mentre aveva trovato ostacoli e derisione nell'età che fu sua, ebbe presso i posteri un culto ed una fama che oscurò quella dei grandi predecessori.

Nell'animo del popolo greco, nell'intimo del suo genio era avvenuta una grande metamorfosi. La filosofia eleatica era caduta: Parmenide, Eraclito, Empedocle rimanevano abbandonati: le turbe si accalcavano intorno ai sofisti. La filosofia « era stata trasportata dal cielo alla terra », dalla considerazione del cosmo all'amore per la dialettica.

« È un eterno fenomeno », dice il Nietzsche, « l'avida volontà trova sempre un mezzo per trattenere in vita le sue creature e costringerle a continuar la vita con un'illusione stesa sovra le cose. Uno è trattenuto dal desiderio socratico del sapere, e dal sogno di sanare con esso l'eterna ferita dell'essere, un altro è preso dallo spirante e seducente aspetto di bellezza dell'arte, un terzo dalla consolazione metafisica che sotto il passare delle parvenze scorre imperturbata la vita eterna; per tacere delle illusioni più comuni e più forti che la volontà tiene pronte ad ogni momento. Quei tre gradi di illusione

sono solo per le nature più nobili, dalle quali il peso e il fastidio della vita sono sentite con maggior disgusto e che conviene distrarre da questo disgusto con allettamenti più ricercati. In questi allettamenti consiste tutto ciò che chiamiamo cultura: secondo le proporzioni della mischianza, abbiamo di preferenza una cultura socratica, artistica o tragica: o, se ci si permette un'esemplificazione storica, si ha una cultura alessandrina, ellenica o indiana (bramina) ».

Ed avveniva appunto nell'anima del popolo ellenico questo grande rivolgimento: la cultura artistica che proveniva dal mondo olimpico, questo prodotto della loro fantasia sorto proprio dalla considerazione della natura, sul presupposto comune a quello del sentimento dionisiaco che però potè penetrare tutta la loro cultura artistica e la loro arte apollinea, non era più la dolce e salutare illusione. Apollo non era più il sanatore di ogni male, lo era Socrate. Non più quel mondo di poesia ravvolgeva la fonte del male e la rendeva insensibile, ma l'opera di ricerca di una saggezza e di un sapere vano. Non più un'arte dionisiaca ed apollinea di tutto il popolo, espressione della sua religione, ma una poesia artificiosa, l'alessandrina, che, come abbiamo detto, nulla conserva dell'antica spontaneità e dell'antico spirito musicale.

IV.

Figlia dell'alessandrina può chiamarsi la cultura romana. Chi pensi l'indole e il genio di questo popolo non può immaginare una vera cultura originale ed una vera arte creatrice romana.

Noi abbiamo veduto come i Greci, popolo acutamente sensibile e straordinariamente fantastico, vivendo in continuo e diretto contatto colla natura, giungessero fin dalla loro infanzia all'orrenda visione della reale nullità, e come dal tesoro della loro fantasia traessero il rimedio al dolore, ne disseccassero col fuoco del loro genio la fonte. La religione loro di cui la loro arte era espressione, basava sul sentimento tragico della natura e sull'ammirazione e sul culto del bello. Da una tale religione sgorgava naturale e quasi necessaria tra il popolo stesso e senza alcuno sforzo arbitrario o artificioso, la produzione poetica fresca ed originale.

I Romani invece, popolo per indole negato alla poesia, non usci-

vano dalla cerchia delle loro occupazioni materiali e pratiche, non giungevano mai al sentimento puro della natura nè all'orrore di quella visione: esso fu il popolo più naturalmente e profondamente ottimista: il pessimismo non potè penetrarlo che quando la sua cultura era stata del tutto trasformata, la sua indole raffinata ed ammollita dall'alessandrinismo.

Non giungendo al sentimento della miseria reale non poteva avere una vera religione, bensì in certo senso un equivalente. Essa sorgeva nei Greci dalla visione reale come un conforto; i Romani avevano invece un'istituzione che impediva loro di giungere a quella visione e provarne il dolore; avevano lo *stato*. Come la cultura olimpica distraeva i Greci dalla visione dolorosa cui erano giunti liberandoli così dal dolore, lo stato salva i Romani preventivamente da esso dolore in quanto con la sua complessione ne occupa lo spirito in modo da impedir loro di giungere alla visione della realtà. Esso tiene dunque nella civiltà romana il posto che nella greca teneva la religione.

La religione era il solo elemento che riunisse come fratelli tutti i Greci. Così diversi per razza, indole, costume, essi non sentivano di essere vincolati da altro legame che da quello del mondo olimpico e del mondo mitico che vi si riannodava. Essi erano in continue lotte interne, ma nel culto degli Dei ogni lotta cessava: alle grandi feste religiose, di tutta l'Ellade accorreva il popolo, nessuno pensava a discordie, tutti erano fratelli. E se una volta le città maggiori si unirono spinte da vero sentimento fraterno e con slancio mirabile, fu appunto quando un popolo di barbari, estraneo cioè a questa loro cultura olimpica, la minacciava. Ogni istituzione morale e politica del popolo greco era poi in fondo basata sull'osservanza e la venerazione di questa religione; l'arte, espressione di essa, il prodotto principale della loro cultura.

Per i Romani invece, centro del mondo era lo stato. Il popolo romano formato di razze diverse era riunito dai vincoli indissolubili del diritto. Tutta l'attività dei cittadini si svolgeva nell'orbita della vita amministrativa e politica, dello stato cioè. Arte, scienza, lettere erano ozî indegni di un cittadino romano. La religione non era che una funzione di stato: quella per cui la divinità era chiamata a riconoscere la sua santità e l'inviolabilità delle sue leggi. Il prodotto

principale, se non l'unico, della civiltà romana non poteva essere che il *diritto:* l'ordinamento stabile dei rapporti del cittadino collo stato e del cittadino col cittadino. Vera cultura artistica e filosofica (all'infuori del diritto) non poteva esservi e non vi fu.

Lo spirito popolare che tra i Greci aveva prodotto l'inno, il nomo, l'epopea e che d'altronde produsse il ditirambo ed il drama, non poteva generare in Roma che dei canti dei Salii e degli Arvali e d'altronde dei versi Fescennini e delle Satire. Ma chi può chiamar questa vera poesia? La musica che presso i Greci era coltivata universalmente, presso i Romani non uscì dal rito sacerdotale ove conservava officio subordinato e decorativo.

La cultura artistica e filosofica non poteva nascere in Roma, doveva venirle di fuori. Ma come tal popolo non poteva avere un'arte creatrice propria, così non avrebbe potuto assimilare l'antica ellenica che era espressione di una religione opposta al suo spirito nazionale e però incomprensibile. Bensì conveniva ai Romani la cultura e l'arte alessandrina che è falsificazione dell'antica ellenica e che ne continua le forme animata da uno spirito nuovo; inquanto non è più intimamente connessa alla religione popolare, come lo era l'antica epopea, l'antica lirica dorica, l'antico drama, non è più creazione spontanea, istintiva, originale di un popolo intero, ma imitazione artificiosa di essa.

E per questo carattere, o meglio per questo suo spirito di imitazione artificiosa, l'arte romana deve dirsi figlia dell'alessandrina e per la sua natura antidionisiaca ed antimusicale.

L'ideale del poeta romano fu per lo più direttamente il poeta alessandrino; quando si volse ad imitare l'antico poeta la sua imitazione conserva tutto il carattere della poesia alessandrina.

È noto come il teatro romano fosse calcato servilmente sul greco: ma non già sull'antico teatro ellenico: Eschilo, Sofocle, Aristofane non vivevano più neppure in Grecia: come avrebbero potuto vivere in Roma? L'idolo del tragico romano doveva essere Euripide, quello del comico Menandro e gli altri autori della Commedia nuova. La tragedia romana è come l'euripidea basata sulla retorica e sulla dialettica: quando vorrebbe imitare l'arte di Eschilo o Sofocle non ne ritrae già lo spirito dionisiaco e musicale, rimane sempre essenzialmente euripidea. Il poeta anzi non solo non sa più produrre l'au-

stera melodia ispirata al puro sentimento dionisiaco, ma neppure una artificiosa e molle come Euripide; il poeta non è più musico in alcun modo. I senatori e i patrizî si sono assisi nell'orchestra al posto dell'ara di Diòniso e ne hanno scacciato il coro: la musica avvilita non è più opera del poeta, ma di un musico di professione; l'orchestrica è annichilita.

Non meno evidente è il carattere alessandrino della lirica romana. Essa non poteva già volgersi ad imitare l'antica poesia corale, collegata così intimamente alla religione ellenica, ma solo quelle forme che ne apparivano indipendenti, le meno elleniche ed originali: l'elegia e la canzone eolica. Dell'antica lirica corale i Romani non solo non potevano più comprendere lo spirito, ma neppure la forma artistica: Orazio e Cicerone non vedevano più in quella poesia, la più complessa ed armonicamente musicale, che della prosa sciolta da leggi ritmiche!

D'altronde la filosofia dei Romani, ove uscisse dal diritto, non era che derivazione della greca; ma, come la loro tragedia non proveniva da quella di Eschilo, la loro filosofia non proveniva da quella degli Eleati, di Eraclito, di Empedocle, bensì dalla filosofia degli alessandrini: dall'epicureismo e dallo stoicismo.

Ma accanto al carattere alessandrino dominante nella cultura artistica romana conviene rilevarne uno originale che si mostra soprattutto evidente nelle più alte manifestazioni dell'arte loro: nell'epopea nazionale e nella storia.

Noi abbiamo veduto come l'arte ellenica fosse collegata alla religione popolare ed abbiamo anche visto come nella civiltà romana l'idea dello stato tenesse il posto che nella ellenica teneva la religione olimpica: ora l'arte più propriamente romana era appunto collegata a questa idea dello stato. Come l'antica poesia ellenica era glorificazione degli Dei, l'epopea nazionale e la storia dei Romani era glorificazione dello stato. Se nella forma i poeti e gli storici imitano più o meno direttamente i greci, Omero, Erodoto, Tucidide, nello spirito essi non fanno che celebrare più o meno coscientemente lo stato. L'idea dell'eternità di Roma penetra tutta l'arte romana, come presso i Greci l'idea dell'eternità dei loro Iddii, della loro religione.

Noi abbiamo veduto come il greco ove crollasse l'edifizio apollineo, inorridito all'aspetto della realtà, trovasse conforto nel sentimento dionisiaco e nell'ebbrezza. L'aspetto poetico della Natura sparisce, ma nel sentimento dell'unità primordiale e dell'eterna vita il greco oblia ancora i suoi mali: se l'individuo soffre e rovina, vive la Madre eternamente generante, eternamente contenta del mutare delle parvenze.

Ma come sarebbe rimasto il romano ove Roma cadesse innanzi i suoi occhi e il suo sguardo giungesse così alla visione della reale nullità? Colla sua indole antidionisiaca non sarebbe mai giunto a quel sentimento della natura, colla rigidità del suo spirito mai sarebbe giunto a costruire un edifizio apollineo, colla sua tendenza alla dominazione non avrebbe potuto ridursi ad un'opera esclusivamente intellettuale di dialettica e di ricerca filosofica. Esso aveva per fortuna il sentimento dell'eternità della sua Roma, la fede imperturbabile che essa avrebbe resistito ad ogni colpo.

L'esempio più evidente è Livio. Egli vedeva l'immenso edifizio tentennare per la sua stessa mole, vedeva corrompersi il costume, vedeva il principio della rovina. Questo aspetto lo riempiva di una pena intollerabile, egli doveva distrarsene ad ogni costo, e nel riandare gli antichi tempi gloriosi e le origini divine dell'impero, trovò appunto quel conforto che basava sull'intima convinzione, sull'intimo sentimento comune ai Romani, dell'eternità dello stato. La Roma che noi vediamo è corrotta e vacilla, ma essa avrà forza di risorgere perocchè la sua vita è eterna, perocchè è l'impero fondato e voluto dagli Dei.

E a questa idea dell'eternità di Roma conviene tener l'occhio per comprendere lo spirito della civiltà medioevale.

V.

Mentre la Roma pagana andava sgretolandosi e rovinando, una nuova forza veniva ad animare il suo corpo morto, nuove istituzioni penetravano le antiche cadenti e, continuandone il nome, le trasformavano: una nuova religione, un nuovo spirito si sostituiva a quello dell'eterna città pagana, centro dell'universo; si sostituiva « quella Roma onde Cristo è romano ».

Non più l'impero stabilito dagli Dei, l'impero glorioso per le armi, che regge i popoli, che perdona ai vinti, debella i superbi e tutti

assoggetta alla sua potenza terrena è centro della vita sociale, morale, intellettuale; bensì l'impero celeste, il regno della beatitudine aperto agli uomini per la venuta e la Passione del Redentore: l'antica Roma anzi e tutta la storia dell'umanità che precedeva la venuta del Cristo era considerata solo come una preparazione al suo avvento, colpita quasi da una condanna sommaria e scomunicata dalla nuova civiltà. Gli spiriti più grandi dell'antichità erano tutti ciechi, non avevano conosciuto il vero Dio, si trovavano necessariamente in una inferiorità morale rispetto agli uomini dell'età nuova che nulla valeva a far dimenticare. Dante, così pieno di ammirazione per Vergilio, non dubita porlo cogli altri poeti all'Inferno,

> perchè se furo inanzi al Cristianesmo
> non onorâr debitamente Iddio,

ed anzi, dice Vergilio, appunto

> per questo e non per altro rio
> semo dannati.

Un grande rivolgimento era avvenuto nella natura della religione: mentre la greca era sorta come diversivo dal dolore, e mentre lo Stato romano era l'istituto che impediva di giungere al dolore, la nuova religione è fondata sul dolore medesimo; mentre le altre cioè distoglievano dal dolore, chiama al dolore e rappresenta come vano e falso quanto distrae dal sentimento di esso. Quindi immaginate quale pietà o ribrezzo il cristiano doveva sentire per il greco apollineo e dionisiaco, e per il romano, che tutto inventavano per obliare questo dolore e vivere felicemente.

La nuova religione è la glorificazione del dolore: esso solo è vero, ci fa grandi, ci farà beati.

Mentre per l'antico fuori della luce olimpica o terrena tutto era oscurità, e tutto quindi mirava a rimanere in questa luce e fuggire per quanto era possibile le tenebre dell'Ade, ora tutta la vita terrena appare tenebrosa e vuota, e tutto mira a fuggirla e rinnegarla, poichè s'apre un regno luminoso nell'oltretomba, ove solo è pace, beatitudine, verità.

E però tutta la vita antica che si era svolta ed affermata nel mondo della vanità terrena e che al mondo della vera luce era stata stra-

niera doveva esser condannata inesorabilmente e completamente da chi rinnegava tutta la vita terrena e solo aspirava alla luce eterna.

Facilmente si comprende come neppure l'arte antica potesse sopravvivere nella nuova civiltà. L'arte ellenica, che più si opponeva al nuovo spirito mistico, cadde in un oblio quasi completo; della romana non si conservarono che in parte le forme esterne. Al modo in cui il nuovo organismo della Chiesa andava sostituendosi all'antico impero, continuandone e trasformandone le istituzioni, il nuovo spirito religioso penetrava il linguaggio antico e continuava le antiche forme d'arte. Pertanto quanto dell'antica arte rimaneva, proveniva indirettamente dall'alessandrina, di cui la romana era figlia e conservava la natura antimusicale.

Se non che anche per ciò che riguarda la forma artistica, un grande rivolgimento era avvenuto per opera del Cristianesimo, e tale da condurre alla differenza necessariamente essenziale nell'indole dell'espressione poetica tra l'arte moderna e l'antica.

Caratteristica dell'arte classica è la parsimonia nell'espressione: l'artista trascura i sottili passaggi del sentimento perchè l'edifizio artistico sia più agevolmente abbracciato nella sua simmetria totale: egli esprime il sentimento predominante nel suo complesso senza seguirne minutamente le singole sfumature.

Per questa tendenza era possibile l'unità delle arti musiche nella poesia corale sopratutto. La melodia e la danza non rendevano passo passo il sentimento poetico, chè essendo talora le transizioni in una medesima strofa violentissime, il periodo ritmico ed il procedere scultorio sarebbero stati impediti: la melodia invece nel suo intero disegno, come la danza nel complesso delle attitudini e dei movimenti si limitavano ad esprimere la disposizione d'animo che la poesia determinava nella sua totalità.

Così nella tragedia, l'espressione del sentimento tragico, dionisiaco non seguiva già passo passo l'azione dramatica, ma solo dopo la scena declamata, dopo l'episodio era espresso dal canto corale il sentimento dominante che la scena intera aveva destato. Ancora più evidente appare questo carattere dell'arte antica nello scenario, ma soprattutto poi dall'uso della maschera.

Per i moderni sarebbe affatto intollerabile che l'attore apparisse per tutto il drama colla fisonomia inalterabile della maschera; per il

greco era invece naturalissimo. La maschera rappresentava la persona in preda al sentimento che in essa domina nell'opera intera, quel sentimento che è intimamente collegato alla sua idea, in certo senso quello che Riccardo Wagner esprimerà col motivo caratteristico. Essa poteva ben pronunziare parole ironiche od ilari con volto piangente quando un dolore profondo la occupava nel complesso o nel punto saliente del drama.

Questa negligenza nell'espressione del dettaglio, che si rileva nell'architettura, nella plastica, come nella poesia ellenica, era dovuta al grande amore per la simmetria e la chiarezza nelle linee fondamentali dell'opera: il piacere che il greco provava in abbracciare nel suo insieme l'opera perfettamente simmetrica ed euritmica era così grande da fargli rinunziare volentieri ad un'espressione minuziosa cui egli colla sua fantasia facilmente suppliva.

Questo amore per l'euritmia totale dell'opera d'arte e questa contentezza nella parsimonia dell'espressione andava perdendosi fin nell'età ellenistica. Nella plastica si nota, a danno talora dell'armonia totale, la cura nell' esecuzione del dettaglio di cui finora l' artista non s'era preoccupato; rettorica e passioni commoventi ritratte con tinte forti in luogo dell'austero spirito religioso dell'arte eschilea animano la tragedia; nella musica, all'antica melodia pura, dal contorno netto, si sostituiscono mescolanze di armonie, di ritmi, di timbri strumentali strane ed inaudite, che ne turbano la serenità.

Ma il Cristianesimo doveva operare un rivolgimento ben più profondo. Esso aveva veramente creato per lo spirito umano un mondo nuovo, tutto un mondo interno di cui gli antichi non avevano avuto sentore. L'uomo era ora portato ad un riconoscimento riflesso di sè, ad uno studio del proprio sentimento, della propria coscienza, che mutava sostanzialmente la sua maniera di osservare, di pensare, di rappresentare. E questo studio, questo controllo continuo e minuzioso del sentimento che proveniva dallo spirito del Cristianesimo, doveva naturalmente rendere intollerabile un'espressione artistica che ne trascurava i passaggi abbandonandoli alla fantasia, e doveva farne trionfare una nuova per cui il sentimento fosse determinato con la maggiore evidenza ed efficacia in ogni sua gradazione.

In questa maggiore intensità d'espressione e più minuziosa determinazione del sentimento sta la differenza sostanziale tra la forma

artistica degli antichi e dei moderni. Per essa la perfetta euritmia dell'arte classica è quasi necessariamente perduta.

Ma se il nuovo spirito religioso ogni arte trasformò, compì nella musica, in quella delle arti che per eccellenza ed esclusivamente è interprete del sentimento, una vera rivoluzione. L'antica monodia semplice, monotona, dal contorno netto e rigido non poteva più adagiarsi nel letto flessuoso del nuovo spirito artistico: e il contrasto inconciliabile che v'era tra lo studio minuto e profondo del sentimento, divenuto abituale nella nuova società, e la rigidità in certo senso superficiale dell'antica monodia, condusse alla creazione della musica polifonica, fondata su principî affatto nuovi.

Due avvenimenti notevoli seguirono dunque. Da un lato cominciò un lungo ed ardente lavoro di costruzione di una nuova arte musicale che rispondesse alle nuove esigenze, lavoro che può dirsi cominciare dal momento in cui nel canto gregoriano la melodia non è più vincolata alla quantità delle sillabe, come lo è ancora nell'ambrosiano, ma se ne rende indipendente, e chiudersi coll'opera sinfonica di Ludovico van Beethoven, quando cioè la musica, divenuta un'arte perfetta e a sè, è uno specchio completo del mondo del sentimento.

Dall'altro lato questo contrasto tra la semplicità della monodia e la profondità dello studio del sentimento, fece sì che la musica fosse ripudiata dalla poesia, e che il poeta si limitasse all'uso della parola, la quale ben poteva piegarsi a seguire il sentimento ed esprimerlo, per quanto la parola lo può, trascurando tutto il mondo dell'ineffabile che solo è dominio dell'arte de' suoni, rinunziando così necessariamente all'espressione perfetta. L'intima unione delle arti musiche per la quale il poeta ellenico raggiungeva questa perfezione, era spezzata nell'età alessandrina e romana per la natura antimusicale della cultura: ora poi era resa impossibile dal contrasto che abbiamo rilevato. Essa tornerà ad apparire più che mai mirabile solo dopo che la musica sia stata elevata a parlare il linguaggio delle sinfonie di L. v. Beethoven.

Ed appunto perciò l'unione tra la musica e la parola poteva intanto continuare nelle minori forme d'arte, nella poesia popolare e nella canzone d'amore, mentre la grande poesia doveva, per raggiungere la sua più alta forma, svincolarsi dalla sorella ancora incapace di seguirla, ed inoltrarsi da sola, fino a che la sorella, divenuta grande e

forte, si slanciasse a riabbracciarla. Questo ci spiega perchè l'arte di Dante e di Guglielmo Shakespeare (1) non sia musicale e perchè antimusicale nel suo complesso sia stata la cultura del Medio Evo e del Rinascimento.

VI.

Il Rinascimento segna nella storia della cultura un avvenimento di importanza capitale. Non solo veniva tolta la scomunica sommaria caduta sull'antichità nell'età media, ma gli spiriti si volgevano ora ad essa con ammirazione sì entusiastica che l'antico eroe sembra divenire il nuovo ideale.

Non solo tornano a luce li antichi testi, torna in onore l'antica sapienza, ma tutti si sforzano di trasferirsi collo spirito nella civiltà antica e rivivere la sua vita, quasi sorvolando ai secoli, ed astraendo dagli avvenimenti storici che separavano le età.

Splendida rappresentazione plastica di questa maniera di considerare l'antichità, propria dei grandi del Rinascimento, abbiamo in una lettera famosa del Machiavelli a Francesco Vettori.

---

(1) Nessun poeta è più grande di Guglielmo Shakespeare nel ritrarre colla parola il mondo dell'incoscienza e della semi-coscienza. Tutta la teoria d'Amleto — osserva bene il Nietzsche — risulta non già dalle parole che il principe dice, ma da pensieri e sentimenti taciuti, che in esse si intravedono. Lo sforzo del poeta è volto a raggiungere, mediante la sola parola, l'espressione perfetta, accennando e lasciando travedere in essa ciò che solo la musica avrebbe potuto rendere perfettamente: tutta quella parte del pensiero e del sentimento che appartiene al mondo psichico dell'incoscienza e che non può essere determinata mediante la favella.

Uno sforzo analogo ed inverso si rileva in L. v. Beethoven, il quale con la pura musica si studiò di esprimere poemi interi cercando di far in essa intravedere i concetti poetici e le immagini che solo la parola avrebbe potuto comunicare. Per cui veramente si poteva giungere al drama musicale per due vie: o dalla tragedia di G. Shakespeare *interiorizzatasi* — sit venia verbo — divenendo sensibile al cuore mediante l'espressione musicale, o dalla sinfonia di L. v. Beethoven *esteriorizzatasi* determinandosi in un'azione visibile ed intelligibile (Cfr. Henri Lichtenberger, *Richard Wagner*, pag. 246). Vedremo come per quest'ultima via sorgesse il drama wagneriano che il poeta si compiacque definire: « die ersichtlich gewordene Thaten der Musik ».

« Venuta la sera » dice « mi ritorno in casa, et entro nel mio scrittoio et in sull'uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango et di loto, et mi metto panni reali et curiali, et rivestito condecentemente entro nelle antique corti degli antiqui huomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo, che *solum* è mio, et ch'io nacqui per lui; dove io non mi vergogno parlare con loro, et domandoli della ragione delle loro actioni, et quelli per loro humanità mi rispondono; et non sento per quattro hore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi trasferisco in loro ».

Veramente la figura del Segretario così abbigliata, che conversa in una stanza, da pari a pari coi grandi dell'antichità, potrebbe in certo modo simboleggiare tutta l'opera di quel secolo che, come dice il Machiavelli medesimo, « aveva resuscitato le cose morte ». Il contrasto tra le varie figure, rappresentare quel manco di senso storico proprio della maniera con cui il Rinascimento soleva considerare l'antichità classica, per cui traeva da essa delle conclusioni per la vita presente, come se la distanza che intercedeva fosse, come fantasticamente appariva, scomparsa.

E veramente per questo ritorno all'antica vita riapparisce nei grandi uomini di azione e d'arte l'armonia, il maraviglioso equilibrio delle facoltà che era stata degli Ateniesi del tempo di Pericle (1), accompagnata talora dall'incantevole *naïveté* degli antichi eroi.

Non più la tendenza mistica dominante atrofizzava ogni forza che non avrebbe potuto svolgersi in quel campo, non più riduceva in suo dominio ogni energia intellettuale condannando ed impedendo quanto le si opponesse, bensì tutte le virtù creatrici si contemperavano ora nell'anima armoniosa dei grandi artisti apollinei: Michelangelo, Raffaello, Benvenuto e, sommo fra tutti, Leonardo.

Le arti plastiche, figurative, ricevevano un impulso maravigliosamente nuovo ed originale, ed acquistavano aspetto di creazione spontanea: però la vera grandezza dell'arte del Rinascimento sta nella pittura, scultura, architettura.

Invano si ricercherebbe invece questa vera ed intima originalità

(1) Vien da ripensare al famoso φιλοκαλοῦμεν μετ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας.

nella sua produzione poetica e letteraria. Ciò che dà carattere e nome all'età è la rinascita dell'arte e della letteratura alessandrina. Tolta la scomunica che gravava nel Medio Evo sull'antichità, e soppressa la distanza che ne li separava, gli uomini del Rinascimento si trovavano naturalmente in contatto immediato con l'antica Roma di cui per l'impero e per la Chiesa si continuava in certo modo l'unità e la memoria. Ridestatasi l'ammirazione per la sua storia e per la sua arte, solo più tardi si risalì allo studio dell'arte ellenica che tornava ad apparire, come lo era parso ai Romani, il modello perfetto: ed i poeti si diedero ad imitarla presso a poco come avevano fatto i Romani.

La cultura artistica alessandrina penetrava dunque quella del Rinascimento o mediante la romana che ne era emanazione diretta, o immediatamente, ovvero riappariva nello spirito in quanto l'arte nuova si rivolgeva ad un'imitazione artificiosa più o meno evidente dell'antica, che è il carattere proprio dell'arte alessandrina.

Anzi il carattere alessandrino, nel senso che Fed. Nietzsche dà alla parola, proprio della cultura del Rinascimento, si rivela nel rappresentante tipico del dottore di Knittlingen, Ferdinando Faust, il mago, l'alchimista, l'umanista famoso nel quale poi la leggenda e soprattutto il genio di W. Goethe simboleggiò tutta l'attività scientifica di quel secolo.

Veramente la ricerca affannosa del sapere sembrava in sè, come dice il Nietzsche, la panacea della ferita dell'essere. Tra la turba dei Wagner, solo uno spirito superiore come quello del Faust di W. Goethe sentì la vanità di quell'affannarsi: onde come all'ultimo faro di salvezza si volse alla magia, e finalmente poi si diede al diavolo.

Tutta la cultura dei secoli che seguirono, fino la nostra, può dirsi derivazione di quella del Rinascimento. La funzione della cultura nella civiltà odierna è appunto come allora quella di un narcotico o forse di un farmaco inebriante di natura tutta sua, riservato ad un nucleo ristretto di esseri superiori che sfuggirebbero alle minori attrattive della volontà. Essa non è più come per gli antici Elleni creazione e dominio del popolo, fondata sul sentimento comune della natura. Non più l'aspetto poetico della natura è il conforto del popolo intero, ma la ricerca incessante del sapere è in fondo il diversivo del pensiero e del sentimento per gli spiriti eletti.

Come dall'antico alchimista deriva il chimico, dal mago il naturalista, dall'astrologo l'astronomo e il matematico, dall'umanista il filologo ed il critico, come dunque la nostra cultura non è che derivazione di quella del Rinascimento, così ne conserva inalterata l'intima natura e la funzione sociale. E, come la cultura dei secoli seguenti conservò il carattere alessandrino fondamentale di quella del Rinascimento, così alla poesia ne rimase il fondamental carattere antimusicale.

La lirica infatti, oscillando tra il romanticismo nel più lato senso della parola ed il classicismo nel senso più arido e pedantesco; il drama tra la declamazione e la rettorica più trionfante (Corneille e Racine), lo studio psicologico più profondo *(Amleto)*, la concezione filosofica più sublime *(Faust)*, conservarono ostinatamente il carattere antimusicale dell'arte del Rinascimento: e, come vedremo, anche dopo che, mutate le condizioni dell'arte de' suoni, il genio di L. v. Beethoven e di R. Wagner aprirono la via alla resurrezione dell'arte perfetta.

VII.

Mentre adunque la cultura alessandrina del Rinascimento dava impronta all'arte dei secoli che seguirono, veniva su incosciente della sua forza l'organismo nuovo e maraviglioso che costituisce la più grande gloria dell'arte moderna, ciò per cui essa, mentre rimane per tutto il resto ancora vincolata alla tradizione dell'arte ellenica, se ne spicca radicalmente e si eleva spontanea ed originale ad un'altezza non mai raggiunta: sorgeva, dico, l'edifizio dell'odierna musica polifonica.

E questo immenso edifizio che portò ad un miracolo imprevedibile e tuttora incompreso, veniva su piano piano per il lavorìo secolare di migliaia di artisti che operavano senza tregua, ma fatalmente e senza comprendere il vero valore dell'opera loro, animati ed acciecati da uno spirito divino. Il dio che li agitava era Diòniso. Perseguitato ed ucciso, egli tornava a nascere, e, fanciullo, si teneva celato dietro le canne dell'organo, ove cresceva alimentato di canti sacri, finchè, rivestito di contrappunto e di fughe per non essere riconosciuto, prese a peregrinare in Europa tra i cori cattolici; poi si fe' protestante;

e, divenuto più gagliardo, cominciò a farsi udire nei palazzi dei grandi e nelle reggie come tenore e come virtuoso, si agitò pe' palchi scenici fino a che, sicuro delle sue forze e nel suo pieno vigore, si ridusse in un'umile cameretta in Vienna, si smascherò e si presentò all'umanità in tutto il suo splendore divino e le disse: ecco io sono Diòniso, che torna fra voi. Ma li uomini non eran più quelli tra i quali egli era morto, e lo guardarono istupiditi — poi scossero il capo e ne risero come di un pazzo.

L'età nuova della storia musicale si può dire cominci con Joseph Haydn e Wolfgang Mozart. Con essi la musica, compiuto il suo periodo di formazione, sicura delle sue ali, si abbandona ad un volo libero ed illimitato. Le tonalità vaghe del canto fermo sono decisamente ridotte al modo *maggiore* e *minore*: questo, che fino in Sebastiano Bach conserva le ultime tracce dell'indeterminatezza, presenta con J. Haydn e W. Mozart la sua fisonomia netta e caratteristica: la melodia, che parlava un linguaggio rigido, grave, monotono in Bach ed Haendel, diviene flessuosa, variata, significativa; l'orchestrazione assume l'aspetto e l'intento che, se anche arricchita, conserva invariato tuttora; la composizione assume le forme che vivono anche oggi nel loro schema fondamentale.

Ma ciò che distingue soprattutto la musica di J. Haydn e W. Mozart e dei loro successori dalla precedente, è il nuovo spirito che la informa. Fino a S. Bach e G. Haendel la musica, la polifonia è fine a sè stessa: quasi in tutta la musica puramente strumentale di S. Bach si scorge un mirabile edifizio armonico, ma null'altro: invece non v'è composizione di J. Haydn e W. Mozart in cui ad animare l'edifizio armonico non sia un'idea poetica, un sentimento poetico per quanto vago, che la musica serve ad esprimere: l'edifizio armonico che era fine a sè stesso, diviene il mezzo d'espressione di un'idea poetica.

Paragonando la forma, le idee, la strumentazione di un concerto o di una *Suite* orchestrale di J. S. Bach con una sinfonia di J. Haydn o di W. Mozart, ci avvediamo che mentre prima il discorso armonico era il sovrano cui tutte si chinavano, ora armonia, melodia ed orchestrazione seguono un sentimento determinato. Gli strumenti che S. Bach considera come semplici mezzi di eseguire parti armoniche, quasi senza curarne la varietà dei timbri, sono ora chiamati a colorire appunto col timbro loro caratteristico il sentimento musicale. Ammi-

razione ed emozione S. Bach e G. Haendel destano solo con elementi puramente armonici.

In fondo si può dire che la musica attraversò due grandi periodi di formazione: uno affatto fisico che va dai primi tentativi di armonia da Ubaldo e Guido d'Arezzo a G. Haendel e S. Bach, ed uno principalmente metafisico che va da J. Haydn e W. Mozart a L. v. Beethoven della *Nona sinfonia*, ed a R. Wagner di dopo il *Lohengrin.*

Si può dire che l'opera della scuola fiamminga, veneziana, romana e dei protestanti non rappresenti che il ponte per cui l'arte rozza e primitiva dei medioevali potesse giungere a quella complessa e gagliarda di S. Bach e di G. Haendel. L'opera di questi grandi si può dire che riassuma quella dei predecessori: che Joachim de Près, Orlando di Lasso, lo stesso Palestrina, non siano che dei Bach e degli Haendel in formazione, incompleti. Con ciò non si vuole intendere che il sentimento musicale sia lo stesso più o meno perfetto in S. Bach e in Palestrina, ad es., bensì che, storicamente considerando l'evoluzione della musica nella sua unità, l'opera di Palestrina non rappresenta che un anello della catena che si chiude con G. Haendel e S. Bach.

Con questi il processo di formazione è compiuto, la meta raggiunta. E si può dire che l'opera loro sia come l'inno trionfale che l'arte polifonica canta sulla sua vittoria: essa è cosciente della sua gagliardia, della sua pienezza, della sua perfezione: non si può andare al di là, la via è finita. Occorre, per inoltrarsi, battere una via del tutto nuova e diversa. Vergilio, l'umana sapienza, dovette lasciare Dante alle porte del Paradiso: occorreva Beatrice, la sapienza divina, per condurlo nei cieli dei beati: S. Bach e G. Haendel, che personificano la sapienza armonica, dovettero arrestarsi e cedere il passo a J. Haydn, W. Mozart, L. v. Beethoven, che personificano la sapienza poetica.

Lo scopo dell'artista nel periodo che va da Ubaldo a S. Bach era la creazione dell'arte polifonica. Con questi essa giunse ad una perfezione dalla quale, quando la polifonia divenne un mezzo non più un fine, dovette declinare. .

Mai più la musica raggiunse nelle età seguenti un'organizzazione così rigogliosa, così sana: considerate quale impoverimento nell'armonia, nei ritmi, nel contrappunto essa subì con J. Haydn, W. Mozart e Beethoven della prima maniera, considerate anche quale stret-

tezza di vena armonica e musicale si nasconde dietro i maravigliosi mezzi d'espressione della musica odierna, a paragone del getto eccelso del genio di S. Bach, rigurgitante tra la semplicità de' suoi mezzi. Certo nessuno fu mai più sicuro signore dell'arte musicale, nessuno parlò mai con simile maestria il linguaggio puro dei suoni: forse fu S. Bach il più gran genio *musicale* che l'umanità abbia avuto.

Tuttavia l'ispirazione del musico rimane puramente dionisiaca, o, per meglio dire, l'illusione apollinea la quale detterà alla fantasia di L. v. Beethoven immagini poetiche nettissime che egli esprimerà, sebbene imperfettamente, non desta in S. Bach e G. Haendel se non immagini così vaghe e fugaci e scolorite che non si riflettono menomamente nell'opera d'arte.

Se facciamo astrazione dal sentimento dionisiaco di vitalità e di forza generante che un'opera puramente strumentale di S. Bach esprime e comunica immancabilmente, e guardiamo a traverso il contesto del contrappunto, lo sguardo si perde nel vuoto e nelle tenebre.

Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi. La famosa definizione del Leibnitz che per l'arte di W. Mozart e di J. Haydn non sarà più vera se non in quanto riguarda la forma esterna o, meglio, l'ἐκμαγεῖον, come direbbe Platone, rimane per tutta quest'arte di una verità intera e maravigliosa. Per chi non sapeva che dietro le inferriate del contrappunto si nascondeva Diòniso, e per chi non aveva coscienza dell'eccitazione che il dio destava, la musica non poteva apparire che tale. Il carattere tutto aritmetico che ebbe in origine, si conservò, sebbene modificandosi, fino a S. Bach e G. Haendel.

La musica fu arte del *Quadrivio*, sorella all'aritmetica, alla geometria, all'astronomia, ed è chiara la tendenza del musico a costrurre aritmeticamente. Il *discanto*, che può dirsi segnare il primo passo verso la polifonia ed il contrappunto, era una parte sovrapposta alla melodia del canto fermo: presso i Fiamminghi il canone ed il contrappunto si perfezionano, ma l'essenza delle composizioni olandesi rimane sempre un esercizio numerico: un canto per lo più popolare diveniva la base su cui il bravo fiammingo, trovando canoni ed imitazioni, costruiva il suo edifizio complicato e pesante che era ammirato appunto in ragione della sua più o meno grande complicazione.

Questo amore per l'artifizio numerico si conserva anche in Palestrina, il grande semplificatore della musica: parecchi dei suoi mottetti, segnatamente a sei voci, celano un canone tra le parti medie: esso sarà dissimulato dal canto delle parti sovrapposte, ma in nessun caso è violato. La musica rimane contrappunto. E se talvolta la melodia accennerebbe a prendere il volo verso regioni più eccelse, catene indissolubili la trattengono ai piedi del sovrano assoluto, del contrappunto.

Lo stesso Bach e lo stesso Haendel appaiono veri signori dell'arte, si muovono senza preoccupazione e sicuri sempre nel campo del contrappunto. E, conviene riconoscerlo, ove l'ispirazione sembra abbandonarli, è appunto quando, deponendo il loro contrappunto, vorrebbero librarsi sulle sue ali, nella melodia. Con ciò non s'intende già negare che un sentimento squisito non manchi talora alla melodia di Haendel e di Bach, ma, mentre nell'impiego del contrappunto essi sono davvero i maestri dei maestri, come Beethoven diceva di Haendel, non ammiriamo nella loro melodia che il rudimento delle forme che già in W. Mozart ed in J. Haydn appaiono svolte nella loro perfezione (1).

Con Haydn e Mozart si apre, come dico, un'êra nuova nella storia musicale. Mentre la loro musica risponde per lo più ancora al nostro sentimento vivo, sebbene non in tutta la sua modernità, l'arte di Bach e di Haendel ci parla come di un'età remota e morta di cui non abbiamo più la visione. Se la musica di Haydn e Mozart ci conduce fra le sale tappezzate di rosso de' nostri nonni, la musica di Bach ed Haendel ci conduce tra le antiche mura di un tempio che dorme profondamente nel silenzio di un secolare abbandono.

E Mozart ed Haydn, sì concordi negli intendimenti loro, che nutrirono un'ammirazione scambievole quasi senza esempio nella storia musicale, dovettero convenire nelle loro opinioni circa l'arte passata e la nuova. È noto il disprezzo di W. Mozart per il meccanismo e per il contrappunto rigoroso: la melodia pura e cristallina era l'idolo a cui si chinava; forse anche Haydn come lui mal comprendeva Bach,

---

(1) Dice bene R. Wagner apparire la forma artistica di Seb. Bach di fronte a quella di L. v. Beethoven come la sfinge egizia di fronte alla statua greca.

e forse anche Mozart, come il suo illustre amico, si sarebbe ribellato alla musica di Beethoven.

Certo la musica strumentale di Haydn più di quella di Mozart ebbe efficacia su Beethoven: i germi di Beethoven della seconda e terza maniera si trovano assai più evidenti in Haydn che in Mozart. Mai Mozart giunge alla grandiosa e tragica profondità così frequente negli *adagio* dei quartetti e nelle sinfonie di Haydn: in nessuno forse, dopo Beethoven, troviamo una così perfetta espressione di un sentimento così sublime. Mozart è più delicato, più umano, estremamente sensibile, e tale si riflette nella sua musica: essa è per lo più molle. Egli aveva ideali artistici ristretti, scriveva la musica come l'estro gli dettava: la sua anima era tutta musica e stillava continuamente melodia. Ed essa appare sempre limpida e pura, ma spesso incolora. Gran parte delle sue composizioni tradiscono la *routine* perfetta di un artista sovrano, ma poco toccano il sentimento, come poco costarono al genio suo fecondissimo. Nell'*opera* appare Mozart nella sua vera grandezza: in essa si manifesta il suo genio musicale maraviglioso e la sua natura di poeta, ma ad un tempo la sua incoscienza, e l'angustia della sua cultura d'artista. Mentre Beethoven, il cantore dell'amor coniugale, sentiva ribrezzo per il libretto del *Don Giovanni*, Mozart non esitò a versare il torrente della sua melodia divina nel fetido letto delle scurrilità di un abate da Ponte o delle bizzarrie di un Emanuele Schikaneder.

Noi ci asteniamo per ora completamente dal considerare l'*opera* perchè, nata e cresciuta su di un malinteso artistico che Riccardo Wagner rivelò, non rappresenta, come vedremo, che una crudele sirena la quale attirò molti musici geniali e ne paralizzò le virtù creatrici, ma che allo sviluppo dell'arte vera rimane completamente estranea. La rinascita della lirica e della tragedia non poteva avvenire che dallo spirito della musica pura.

Mozart, il fanciullo divino, ma inesperto, si lasciò sedurre dai baci di quella sirena e consumò nei suoi amplessi l'elemento più fecondo e più vitale del genio suo: Haydn invece, più profondo e più avveduto, non le si accostò che cautamente e con diffidenza: non era possibile uscirne più illesi di lui.

Ma, tornando alla considerazione della musica pura dei due maestri, noi scorgiamo l'elemento poetico dominare. L'illusione apollinea desta

ora immagini nette allo spirito del musico che si riflettono sullo specchio del mare de' suoni. In quasi tutte le composizioni di Haydn e Mozart trasparisce un'idea poetica, vaga per lo più, ma che talora giunge a determinazioni quasi umane: pare veramente che il linguaggio di Bach ed Haendel si riscaldi e si animi; ma sembra tuttavia parlare di mondi sereni ed ideali, di armonie che la sola intelligenza filosofica abbracci nella sua meditazione. « *Musica est exercitium metaphysices occultum, nescientis se philosophari animi* », dice Arturo Schopenhauer, parafrasando la definizione del Leibnitz. E la musica di Mozart, che il filosofo ammirava sopra ogni altra, è quella per cui più vera appare la sua dichiarazione dell'arte dei suoni. All'udire una sinfonia di Mozart, i sentimenti che in noi si destano sono quelli che proviamo innanzi la contemplazione della natura: noi udiamo in essa quasi un'eco della sinfonia divina dell'universo.

Ma talora Haydn, il « vecchio fanciullone », come si permetteva chiamarlo scherzosamente Beethoven, Mozart, il fanciullo divino, scotevano le loro lire, use ad intonar menuetti, per cantare, ciò cui la lira di Anacreonte si ribellava, gli eroi e gli Iddii; talora poi essi gittavano all'aria le candide parrucche incipriate e, nello slancio della loro passione, si abbandonavano ad un sorriso, ad un pianto eterno.

Già in Palestrina, in Bach, in Haendel la voce della passione, della poesia umana aveva osato risonare e cantare furtivamente tra il rigore del contrappunto, tra le austere canne dell'organo, sul clavicembalo. Ora essa rinnovava più violenti i suoi assalti, ma non aveva più a lottare contro l'implacabile contrappunto, non più contro la severità rigida ed inflessibile di Bach od Haendel: essa aveva a lottare con una melodia flebile e tenera, con un fanciullo che non sapeva che amare, che non cercava che amore: essa penetra da ogni parte e sorride del contrappunto, del suo antico tiranno avvilito, finchè uno spirito di titano l'afferra con sua mano invincibile, la inalza, e la pone regina assoluta sul trono della musica.

Questo titano è Beethoven.

(*Continua*).

VINCENZO TOMMASINI.

LES COEFFICIENTS RESPIRATOIRES ET CIRCULATOIRES

DE LA MUSIQUE

On passe sa vie écoutant de la musique: les bruits du cœur, les symphonies de la nature, les rythmes que les vies organiques modulent à notre intellect attentif, la voix, les airs musicaux, etc.; et si on cherche à faire une synthèse de nos connaissances sur les divers coefficients physiques et mentaux de la musique, on est réduit tout au plus à quelques petits faits, pour ne pas parler de la broderie littéraire, le verbiage beau et éternellement faux, mais qui ne peut pas compter dans une science.

Nous avons entrepris à ce propos des recherches méthodiques sur les relations de la vie mentale, sous toutes ses modalités, et de la musique, prise dans le sens le plus large, utilisant les méthodes et expériences familières aux laboratoires, pour préciser expérimentalement le plus possible nos données, en dehors des observations minutieuses psychologiques sur la vie émotionnelle musicale en elle-même.

Dans ce travail nous analyserons la signification et la valeur de deux coefficients importants de l'organisme: la respiration et la circulation par rapport à la musique et cela d'après les recherches expérimentales faites. Avant de passer plus loin il nous a semblé plus justifiable de faire une synthèse critique, ayant vécu dans le sujet; notre revue générale aura au moins le mérite de faire pour la première fois une mise au point d'une question si importante et d'autant plus nécessaire qu'elle vise à l'intelligence plus parfaite du problème, et elle a la prétention d'éclaircir une étape scientifique d'une haute portée.

I.

Si quelqu'un s'avisait de rechercher le mécanisme des effets de la musique sur le corps humain, il pourrait croire, sur la foi des titres, son travail aisé. Mais, en lisant ce qui a été écrit sous les noms de « Histoire de la musique », « Essai sur la musique », etc..., il se rendrait compte que tout se résume en quelques faits plus ou moins authentiques, analogues aux récits bibliques du livre de Samuel, ou aux remarques curieuses de quelques historiens.

Ces effets, pour n'être pas analysés comme nous voudrions qu'ils le soient aujourd'hui, ont été constatés et utilisés de tout temps. La légende biblique en fait foi: au livre de Samuel nous voyons que: « lorsque le mauvais Esprit, envoyé de Dieu, était sur Saül, David prenait la harpe et sonnait de sa main. Saül respirait alors plus à l'aise et se trouvait soulagé et le mauvais Esprit se retirait de lui » (1), et au livre des Chroniques (2): « Et David et les chefs de l'armée mirent à part pour le service, d'entre les enfants d'Asaph, d'Héman et de Jédithun, ceux qui prophétisaient avec des guitares, des harpes et des cymbales; et ceux d'entre eux dont on fit le dénombrement, étaient des hommes propres pour être employés au service qu'ils devaient faire ».

« De Jédithun, les fils de Jédithun, Guédalja, Iséri, Essaïe, Hascabja, Matitja et Scimhi, six en nombre, avec la guitare, sous la conduite de leur père Jédithun, qui prophétisait, en célébrant et louant l'Éternel ». « Tous ceux-là étaient employés, sous la conduite de leurs pères, aux cantiques de la maison de l'Éternel, avec des cymbales, des harpes et des guitares, au service de la maison de Dieu, selon la commission du roi donnée à Asaph, Jédithun et Héman ».

Aristote (3) pose le problème psychologique de l'influence de la musique: « Pourquoi a-t-on plus de plaisir à entendre chanter des airs que l'on sait déjà, que des airs que l'on ne sait pas? N'est-ce

(1) *Bible: Samuel*, chap. XVI, verset 23.

(2) *Bible*, I. *Chroniques*, chap. XXV, versets 1, 3, 6.

(3) Aristote, *Problèmes*, sect. XIX, *Harmonie*. Traduction Barthélemy Saint-Hilaire.

pas parce qu'alors on voit mieux que l'artiste atteint son but comme l'archet touche le sien quand on sait l'air qu'il chante? Et l'on se plait à voir les choses réussir. N'est-ce pas aussi qu'il est toujours agréable d'apprendre quelque chose? Et ce qui peut donner ce plaisir, c'est d'un côté d'acquérir une nouvelle connaissance, et de l'autre de se servir de la connaissance qu'on a et de la renouveler. Enfin l'on peut dire qu'une chose d'habitude est plus agréable qu'une chose à laquelle on n'est pas habitué ». La fin du paragraphe 40 complète ses idées sur cette question: « ou bien n'est-ce pas aussi parce que l'auditeur sympathise avec le chanteur qui lui répète un air connu? Car il le chante avec lui, or, on ne chante jamais que quand on est en joie, à moins qu'on ne chante sous la contrainte de quelque nécessité ». Et au paragraphe 27 il dit: « Pourquoi le son que l'ouïe nous fait entendre, est-il la seule de nos sensations à produire un effet moral? Car un air même sans paroles a quelque chose de moralement expressif ». Il voit en cela un fait du *Mouvement*; le mouvement qui est, dit-il, la manifestation du caractère moral des gens. Enfin, au chapitre de la sympathie il se demande: « pourquoi certains bruits pénibles à notre oreille nous font-ils frissonner?... » (1).

Les Grecs ne se sont pas arrêtés aux problèmes posés par Aristote, ils ont résolu la question des rapports de la musique avec l'intellect. « Les Grecs s'étaient surtout attachés à connaître les rapports qui se trouvaient entre les sons et les passions et étaient enfin parvenus à assigner aux différentes affections de l'âme la sorte de mélodie qui leur était propre » (2).

Platon disait que la musique était nécessaire à quiconque voulait gouverner l'État. En Chine le même pouvoir est accordé à la musique. Un écrivain du céleste empire disait que « la connaissance des tons et des sons est intimement liée à la science du gouvernement » (3).

---

(1) ARISTOTE, *Problèmes*, sect. VII, *De la sympathie*.

(2) Abbé ARNAUD, *Dissertation sur les accents de la langue grecque*. « Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions et belle lettres » (Assemblée publique de la Saint-Martin 1762). — Voir aussi JACQUES BONNET, *Histoire de la musique*, chap. III, page 30: « Sentiments de philosophes, poètes et musiciens de l'antiquité, sur l'usage de la musique et de ses effets sur les passions ».

(3) JACQUES BONNET, *Histoire de la musique*, chap. VIII, page 117: « De l'opinion des Chinois sur l'origine de leur musique et quelques relations de leurs fêtes publiques ».

L'histoire de ce Timothée de Milet qui faisait entrer Alexandre en fureur ou le calmait à volonté en jouant l'air que les Grecs appelaient « Ortias » prouve combien les Spartiates accordaient d'importance à l'influence de la musique. Voici comment Diderot rapporte cette histoire (1) : « Il paraît que Timothée de Milet avait connu l'imperfection de la lyre à 7 cordes et qu'il y avait introduit des sons chromatiques ; mais son instrument et sa musique furent proscrits par les Spartiates dont le décret, qu'on va lire, nous a été transmis: « Attendu que Timothée le Milésien, arrivé dans notre ville, méprise la musique ancienne et ayant changé la lyre heptacorde, et introduit dans cet instrument plusieurs sons, corrompt les oreilles de notre jeunesse; et par la multiplicité des cordes et la nouveauté du chant, substitue à notre mélodie simple une mélodie fleurie, molle et variée formant un système de musique chromatique, il nous a paru convenable de statuer là-dessus; en conséquence voulons que nos rois et nos éphores réprimandent ledit Timothée, lui enjoignant de couper les 4 cordes superflues de l'instrument et de le réduire à son premier nombre de 7 afin que chacun reconnaisse dans notre chant le caractère grave et sévère de notre ville, et qu'il soit pourvu à ce qu'il ne se fasse rien ici de ce qui peut être nuisible aux bonnes mœurs et troubler la tranquillité publique par des constatations ambitieuses et frivoles » (2).

Les Romains ont aussi compris et utilisé cette influence de la musique. Les faits sont nombreux ; plusieurs ouvrages ont été écrits sur ce sujet. Nous nous contentons donc de renvoyer aux travaux de Jacques Bonnet (3), de Rollin (4) et surtout au savant mémoire de Burette (5). Haller lui-même a invoqué certains de ces faits pour

(1) Diderot, *Sur le système de musique des anciens peuples* (1770. *Œuvres complètes*, t. 9, page 448).

(2) Diderot, *Sur le système de musique des anciens peuples* (1770. *Œuvres complètes*, t. 9, page 448).

(3) Jacques Bonnet, *Histoire de la musique*. Les dix premiers chapitres de l'ouvrage.

(4) Rollin, *Histoire ancienne*, t. IV, page 538.

(5) Burette, « Académie des inscriptions et belles lettres », vol. I, pages 244, 253 — (*La musique dans les féeries*), pages 345, 346 — (*La musique dans les festins et les repas*), vol. V, pages 133 à 151; vol. VII, page 229; vol. X, page 222 — (*Examen d'un passage de Platon sur la musique*), année 1752 etc. — (*Remarque sur le dialogue de Plutarque touchant la musique*), t. 10, page 180.

prouver que la musique amène des modifications intellectuelles chez les auditeurs.

On pourrait chercher aussi dans la thérapeutique médicale quelques éclaircissements sur la question. La bibliographie serait des plus vastes; mais on n'y trouverait que des faits d'un grossier empirisme.

Voici quelques exemples: « Ismène de Thèbes (1) guérit la sciatique par des airs de flûte ». « Chrysippe (2) traite la sciatique et l'épilepsie ». Esculape employait l'harmonie seule dans les maladies ardentes qui tiennent aux passions de l'âme: c'est à cette pratique que Pindare fait allusion. Peut-être sera-t-on plus surpris d'apprendre par le témoignage de Cœlius Aurelianus et par celui de Soranus que la sciatique se guérissait par le son de la flûte: on approchait cet instrument de la partie malade, cette partie frémissait et palpitait tant que la flûte rendait des sons, et cette palpitation adoucissait la douleur. Cette méthode de guérir s'appelait *de cantare loca dolentia* (3). Beaucoup d'auteurs ont ajouté la plus grande confiance au traitement des tarentules par la musique. On lira à cet effet le livre de Roger (4) où cette erreur est judicieusement relevée par le traducteur E. Ste Marie: « Effets de la musique sur le corps humain ». L'auteur n'a par lui-même fait aucune expérience, mais il a tant lu de résultats, quasi miraculeux, qu'il conclut à l'utilisation thérapeutique de la musique et « si tout n'est pas clair dans l'interprétation des faits il faut s'en prendre, dit-il, à ce qu'il y a d'obscur dans les effets de la musique ». Pour lui, il attribue beaucoup d'influence au déplacement de l'attention produit par la musique. Cette remarque psychologique nous a intéressé, car elle pourrait bien être confirmée par des recherches ultérieures qui prouveraient que *la musique crée de toute pièce* une émotion secondaire capable d'inhiber une émotion primaire pathologique. Ce déplacement d'attention (que

---

(1) Ismène de Thèbes, Beotius, lib. I. *De Musica*.

(2) Chrysippe, *Apollon. hist. Alexandris*, chap. 49.

(3) Abbé Arnaud, *Dissertation sur les accents de la langue grecque* (Assemblée publique de la Saint-Martin 1762). « Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres ».

(4) Roger, *Effets de la musique sur le corps humain*. Préface de E. Sainte-Marie. Montpellier, 1803.

n'exprime pas nettement l'auteur) serait dû à une action mécanique des nerfs de la sensibilité acoustique et tactile.

Il semble que le traitement des maladies mentales ait davantage à attendre de la thérapeutique musicale. Déjà Celse, médecin qui vivait du temps d'Auguste, traitait les aliénés par la symphonie (1).

Sur la foi de ses prédécesseurs, Esquirol avait essayé d'appliquer la musique au traitement des maladies mentales (2). Après avoir constaté les mauvais effets des représentations théâtrales qui alimentaient les manies des aliénés, il trouve moins dangereux les concerts musicaux où ne se trouvaient pas d'étrangers. Il en organisa à la Salpétrière pendant les étés de 1824 et 1825. Un certain nombre d'excellents musiciens étaient placés dans le dortoir des « convalescents », ils jouaient des morceaux d'airs, de modes, de mesures variables, avec un nombre différent d'instruments. Les aliénées, d'abord « très attentives, s'animaient, les yeux devenaient brillants, mais toutes restaient tranquilles; quelques larmes coulèrent, deux d'entre elles demandèrent à chanter et à être accompagnées, on se prêta à leur désir ». La musique a donc une influence, mais aucune guérison ne s'ensuivit. On voit par cet extrait qu'Esquirol attribue une part d'action à tous les éléments du morceau de musique, ainsi qu'aux qualités des sons. Malheureusement cet essai n'est qu'un informe tâtonnement.

Dans la « Division » Esquirol fit jouer des airs connus, gais et tendres. Certaines aliénées s'excitaient, formaient des rondes, mais l'excitation cessait avec la cause. Le soir, on en causait encore, mais le lendemain tout était oublié.

Cependant, la véritable nature de l'action musicale était soupçonnée par cet aliéniste qui écrit dans le même ouvrage: « La musique agit sur le physique en déterminant des secousses nerveuses, en activant la circulation; elle agit sur le moral en fixant l'attention, par des impressions douces et par des souvenirs agréables ». « J'ai vu des aliénés que la musique rendait furieux. En résumé, je crois que les

(1) Rapporté par Coulomb dans un intéressant petit ouvrage de vulgarisation : *La musique*, « Bibliothèque des Merveilles ».

(2) Esquirol, *Traité des maladies mentales*, vol. II.

anciens ont exagéré les effets de la musique » (1). Esquirol aurait dû étudier le mode d'action de cet élément émotionnel avant de l'employer.

Pour arriver à résoudre le problème du mode d'action de la musique, deux voies se présentent. On peut suivre une voie allant de la cause physique à la réaction psychologique, ou bien une voie qui décomposerait les éléments ultimes de la réaction, c'est-à-dire étudierait les modifications organiques qui précèdent, accompagnent ou suivent les processus psychiques, pour dégager le caractère propre à la réaction émotive musicale.

La première voie a été suivie par beaucoup de savants: Helhmoltz (2), Lipps (3), Stumpf (4), Wundt (5) et Blaserna (6). Le D[r] Ferraud (7) dans une communication à l'Académie de médecine réunit ces résultats et essaye de déduire le mode d'action de la musique. Mais son interprétation ne va pas plus loin que celle de Helhmoltz qui, après avoir fondé de toute pièce, par l'expérience, les lois de l'acoustique, arrête son interprétation psychologique à cette remarque: « Les mouvements des ondes suivent les flots des pensées de l'âme de l'artiste ».

Diderot, le merveilleux esprit, avait, sinon résolu, du moins posé le problème psychologique avec une netteté remarquable. Voici les débuts de ses « Principes généraux d'acoustique » (8): « A ne considérer que les sons, leur véhicule et la conformation des organes, on croirait qu'un adagio de Michel, une gigue de Corelli, une ouverture de Rameau, une chacone de Lulli auraient été il y a deux mille ans comme aujourd'hui, et devraient être au fond de la Tartarie comme à Paris des pièces de musique admirables. Cependant, rien

---

(1) Esquirol, *Traité des maladies mentales*, vol. I, pages 136, 137.

(2) Helmholtz, *Causes physiologiques de l'harmonie musicale. Théorie physiologique de la musique.* Traduction Guiroult. Paris, 1874.

(3) Lipps, *Psychologische Studien.* Heidelberg, G. Weiss, 1885, 161 pp. in-8; (2e partie: *De la nature de l'harmonie et de la désharmonie musicale*).

(4) Stumpf, *Consonnances et dissonances. Recherches sur les harmoniques.* Leipzig, 1898 (en allem).

(5) Wundt, *Psychologie physiologique*, t. II, page 202. Traduction française.

(6) Blaserna, *Le son et la musique* « Revue philosophique », t. IV, p. 438; vol. in « Bibliothèque scientifique internationale ».

(7) « Bulletin de l'Académie de médecine de Paris », 1895, pages 226-270.

(8) Diderot, *Mémoires sur différents sujets de mathématique*, page 83.

de plus contraire à l'expérience. Si nous détestons la musique des barbares, les barbares n'ont guère de goût pour la nôtre; et en admettant toutes les merveilles que l'on raconte de la musique des anciens, il est à présumer que nos plus beaux concerts auraient été fort insipides pour eux. Mais, sans exercer la crédulité du lecteur, en sortant de notre âge et de notre voisinage, les Italiens ne font pas grand cas de la musique française; et il n'y a pas longtemps que les Français avaient un mépris souverain pour la musique italienne. Quoi donc! la musique serait-elle une de ces choses soumises aux caprices des peuples, à la diversité des lieux et à la révolution des temps?..... ».

Voici donc le *physicien* qui du premier coup saisit le côté *psychologique* de l'expérience, l'écueil où viendra se briser toute tentative de mesure de la réaction musicale: le caractère individuel du sujet! Il est vrai que ce physicien était Diderot et qu'il eût aussi bien vu le côté physique du problème psychologique. Indissolublement liées, toutes le sciences se prêtent un mutuel appui et la solution des problèmes de l'une est rarement possible sans l'aide des connaissances des autres.

Les esprits les mieux organisés sont, comme Diderot, capables d'être physiciens, mathématiciens, psychologues.....

L'étude de l'excitant musical et de ses transformations psychosensorielles a été poussée très loin. Le travail le plus récent dans cet ordre d'idées est celui de M. Firmin Laroque qui caractérise l'influx nerveux dû à une transformation de l'influx sonore par un synchronisme des modalités du neurone (1).

Toutes les interprétations de ces travaux s'arrêtent avec nos connaissances sur le mécanisme de notre vie biologique et des voies conductrices cérébrales. Bien que nous proclamons la logique et la nécessité de ces recherches par la voie centripète, nous croyons que le problème de l'émotion musicale s'éclairera plutôt par l'analyse des correspondants physiologiques des états phychiques que la musique éveille en nous. Dans cet ordre, les travaux sont encore rares et in-

---

(1) Firmin Laroque, *Psycho-physiologie musicale*, « Revue scientifique », 12 janvier 1901.

coordonnés. Notre but, dans cette étude, est de réunir en un faisceau tous les résultats partiels, de mettre au point cet intéressant problème de physiologie, et de montrer la direction à donner aux travaux à venir.

Les recherches ont été faites sur l'homme et les animaux. L'influence de la musique sur ces derniers a été observée par les voyageurs qui ont vu les charmeurs de serpents transformer en êtres dociles et inoffensifs de terribles ophidiens (1). Des récits, au caractère authentique, nous montrent l'influence de la musique sur les araignées, qui, d'après Jacques Bonnet (2), s'arrêtaient de tisser leur toile quand on jouait du violon et paraissaient attentives à la musique. Grétry (3) rapporte de nombreux exemples d'animaux mélomanes. Le plus typique de ces exemples est celui de l'araignée qui descendait sur son piano chaque fois qu'il jouait. M[r] Coulomb (4), dans un petit ouvrage sur « la musique », rapporte une expérience qui fut faite sur deux éléphants du Jardin des Plantes de Paris, le 10 Prairial an VI (5). Bien que ces expériences ne semblent pas rentrer dans le cadre de notre étude, nous croyons qu'il est utile de les résumer succinctement, car les modifications que traduisent les changements de physionomie de ces animaux sont très probablement les correspondances de changements circulatoires et respiratoires que nous observerons ailleurs.

Un orchestre était placé hors de la vue de Hanz et Marguerite, les deux éléphants. Quand on ouvre la trappe, les animaux ont un court moment de peur. On leur joue:

1. Air de danse en *si mineur* d'*Iphigènie en Tauride* (Glück). L'agitation du rythme, les ondulations du chant et de la mesure se traduisent par des mouvements. Ils mordent les barreaux, se frottent, poussent quelques cris, sifflent par intervalles; le cornac les dit: « pas fâchés! »;

---

(1) Chateaubriand, *Voyage en Amérique*. Citation de mémoire.

(2) Jacques Bonnet, *Histoire de la musique*, chap. XIII: « De la sensibilité que les animaux ont pour la musique et d'une chasse que les grands Mogols font au son des instruments », page 317.

(3) Grétry, *Essai sur la musique*, 1[er] volume.

(4) Casimir Coulomb, *La musique*, « Bibliothèque des Merveilles ».

(5) Voir la « Décade philosophique », an. VI.

2. Le basson seul joue : « O ma tendre musette ! » Ils agitent doucement leur trompe, marchent lentement, avec mesure : Hanz est calme, froid, circonspect ; Marguerite est agitée ;

3. Tout l'orchestre joue le « ça ira » en *ré*. Ils activent leur marche avec le rythme ;

4. Avec l'*adagio* de Dardamus, ils se calment ;

5. Avec le « ça ira » en *fa*, ils restent indifférents ;

6. On reprend le « ça ira » en *ré* et les deux éléphants reprennent leurs ébats.

Enfin à la quatrième reprise du même morceau ils restent indifférents.

De ces faits, on doit retenir que les organismes vivants, tout au moins ceux qui possèdent un système nerveux spécialisé, réagissent à l'action de la musique. Ils réagissent par des mouvements et des attitudes. Toutes ces réactions sont très complexes, aussi est-il utile de rechercher quelles sont les modifications les plus simples qui se trouvent à leur base, quels sont les effets de la musique sur chaque fonction organique.

Les modifications propres à la respiration ont été de tout temps, si non mesurées, du moins observées. Dans les versets de la Bible (1), il est dit que *Saül* « respirait plus à l'aise » lorsque David jouait de la harpe. Il est d'expérience courante que la respiration se modifie sous l'influence de la musique.

Pour la circulation, les modifications sont moins faciles à observer étant, semble-t-il, plus éloignées de la conscience. Le physiologiste Haller (2) avait remarqué que sous l'action d'un roulement de tambour la force d'un jet de sang qui sort d'une veine ouverte est augmentée.

Hallé (3) citait le cas d'une femme qui avait des pertes sanguines chaque fois qu'elle entendait de la musique.

Ce serait ici l'endroit de citer quelques phrases d'un littérateur remarquable, Tolstoï, de son admirable roman « La Guerre et la Paix » :

---

(1) *Bible*, I. *Samuel*, XVI.

(2) HALLER, *Elementa physiologiae*, t. 5.

(3) Cité par LAMARCHE, *Essai sur la musique*. Thèse de Paris, 1815.

nous justifions cette remarque par la justesse de l'observation, quoique elle appartienne aux données générales d'une psychologie intuitive. Voici ses phrases :

« Natacha rentra dans la grande salle, prit une guitare et alla s'asseoir dans le coin le plus sombre, et effleurant de ses doigts les basses cordes et en cherchant l'accompagnement d'un air d'opéra que le prince André et elle avaient entendu ensemble à Pétersbourg. Les quelques accords incertains et coupés qu'elle ébauchait timidement du bout des doigts auraient sans doute frappé l'oreille la moins exercée par leur manque d'harmonie et de sens musical, tandis que grâce à la vivacité de son imagination ils éveillèrent en elle une longue série de souvenirs » (1).

Et plus loin, Tolstoï écrit que pendant le chant de Natacha « Nicolas ne quittait pas sa sœur des yeux et respirait avec elle aux mêmes pauses » (2).

Le musicien Grétry (3) remarque l'influence du rythme sur le pouls radial.

« Je crois, dit-il, qu'un mouvement longtemps répété agit sur la circulation du sang. Peut-être que tous les hommes n'obtiendraient point le résultat d'une expérience que j'ai faite souvent sur moi-même.

« Je mets 3 doigts de la main droite sur l'artère du bras gauche, ou sur toute autre artère de mon corps ; je chante intérieurement un air dont le mouvement de mon sang est la mesure ; après quelques temps, je chante avec chaleur un air d'un mouvement différent ; alors je sens distinctement mon pouls qui accélère ou retarde son mouvement, pour se mettre peu à peu à celui du nouvel air.

« Après cela, dira-t-on que les anciens avaient tort de dire que la musique rendait furieux ou calmait les individus bien organisés et passionnés pour cet art ? »

Quand on lit les 3 volumes de Grétry sur la musique on est tenté de conclure que cet auteur était bien meilleur psychologue que mu-

---

(1) Tolstoï, *La Guerre et la Paix*. Traduction française par *une russe*, vol. 2e, page 117.

(2) Tolstoï, Ibidem, vol. 2e, page 121.

(3) Grétry, *Essai sur la musique*.

sicien. Car si son œuvre musicale est terne, cet ouvrage abonde en remarques fort intéressantes sur le mécanisme psychologique du sentiment musical et sur l'application pédagogique. Il a bien remarqué que toutes les musiques ne conviennent pas à tous les tempéraments, aussi recherche-t-il les rapports des uns et des autres. Il a compris aussi que le rôle de l'artiste était de bien connaître, bien sentir toutes les finesses de l'analyse psychologique et de les traduire émotivement. Nous voyons que Grétry s'est rendu compte des effets psychologiques du timbre quand il dit que le basson est triste, que la clarinette l'est aussi, mais avec un fond de gaieté: « Si l'on dansait en prison, dit-il, je voudrais que ce fût au son de la clarinette ». Il comprit aussi l'importance du rythme: « Les anciens ont beaucoup parlé de l'empire du rythme ou du mouvement; il opère plus puissamment que la mélodie et l'harmonie, mais lorsqu'il y est réuni son empire est irrésistible. Lorsqu'un air marqué et symétrique s'empare d'un auditoire, on entend les pieds, les cannes frapper la mesure. Tout est subjugué et contraint de suivre le mouvement donné. J'ai usé souvent d'un stratagème singulier pour ralentir ou accélérer la marche de la personne que j'accompagne à la promenade. Dire à quelqu'un: « Vous marchez trop vite, ou trop lentement », est une espèce de despotisme peu décent, excepté avec son ami ; mais chanter sourdement un air en forme de marche, d'abord à la mesure de la marche du compagnon, ensuite la lui ralentir ou l'accélérer en changeant le mouvement de l'air, est un stratagème aussi innocent que commode » (1).

Bien que postérieure de quelques années au travail de Grétry, la thèse de Lamarche est moins intéressante. On sent que l'auteur avait conclu avant *d'observer* à une thérapeutique musicale. Ce n'est d'ailleurs que sur les légendes et les lointains récits que l'auteur base ses conclusions (2).

En résumé, nous avons voulu jeter un regard sur le *passé* de la question. Nous conserverons comme vraiment dignes d'intérêt les remarques de Haller, de Hallé et celles de Grétry relatives au rapport du rythme du pouls avec le rythme du chant.

---

(1) Grétry, *Essai sur la musique*, page 215.
(2) Lamarche, *Essai sur la musique*, Thèse de Paris, 1815.

De l'ensemble des faits quasi légendaires nous retiendrons que la source des idées qui alimentaient les légendes étaient dans l'observation du fait que la musique agit fortement sur le physique et sur le moral. Cette action revêt même un caractère d'émotion spécifique.

Il importerait de savoir à présent quelles sont les modalités de l'action musicale en fonction de l'excitant et de l'organisme qui réagit. La fonction de l'organisme nécessite l'emploi de sujets bien connus, bien définis, les plus simples par conséquent pour l'analyse: animaux, jeunes enfants, déments et sujets en état d'hypnose. La fonction de l'excitant doit être dissociée. Il convient d'étudier l'action des sons isolés, la part qui revient à l'intensité, à la hauteur, au timbre. Ces actions connues, on étudiera les effets des combinaisons les plus simples, combinaisons linéaires, si je puis dire: la mélodie, et de l'ordre dans les combinaisons linéaires, le rythme. Il conviendra ensuite de chercher les effets des sons combinés simultanément, c'est-à-dire de l'harmonie. Dans cette dernière étude, les effets des accords majeurs et mineurs, c'est-à-dire du mode.

Cet ordre n'a pas été suivi dans toutes les recherches, mais nous pouvons en trouver les éléments épars dans l'ensemble. Nous allons donc présenter les travaux dans l'ordre de leur publication, puis nous ferons la synthèse des résultats obtenus pour dégager l'état actuel de nos connaissances sur les effets de la musique sur la respiration et la circulation.

II.

M. M. Louis Couty et Augustin Charpentier (1) ont fait au laboratoire de pathologie expérimentale de Paris des *recherches sur les effets cardiovasculaires des excitations des sens*. Bien que leur but ne soit pas d'étudier l'excitation musicale, leurs recherches nous intéressent, car elles portent particulièrement sur les excitations auditives. Or, si, dans leurs cas, il ne s'agit que de bruits au lieu de sons, nous avons là une manière de différencier ou de rapprocher les résultats de ces deux excitants, sons et bruits. D'ailleurs les bruits qu'ils emploient

(1) Couty et Charpentier, « Archives de physiologie normale et pathologique », 1877, pages 525-583.

sont: ou le sifflet, qui entre dans la catégorie des sons et que d'autres expérimentateurs emploieront après eux, ou le bruit qui résulte du heurt d'une pelle à feu sur le parquet et sur un poële. Ces bruits *pouvaient* être des notes de la gamme. Les auteurs ne nous disent rien à ce sujet; nous le regrettons, car leurs expériences nombreuses et bien conduites pourraient nous être très précieuses. Mais si nous faisons rentrer leurs expériences dans le cadre de nos recherches, nous ne voulons pas, par ce fait, approuver le choix de leurs excitants. Même, et surtout au point de vue purement physiologique, pour que l'expérience ait une réelle valeur, il est nécessaire non seulement de connaître la forme de la réaction, mais encore l'action qui l'a fait naitre.

Ils avaient des chiens comme sujets. Pour mesurer la tension du sang, ils se servaient du kymographe placé à l'artère fémurale. Les animaux étaient curarisés pour éviter tout mouvement qui eût gêné l'expérience et on leur donnait la respiration artificielle.

Dans une deuxième série d'expériences ils utilisaient des sons (cris de jeunes chiens) qui éveillent chez les sujets des états intellectuels. Dans le premier cas, nous aurons donc des excitations exclusivement sensorielles et dans le deuxième des excitations émotionnelles. Nous verrons plus tard que c'est aussi l'ordre suivi par les autres expérimentateurs qui emploient: 1° des sons isolés, 2° des mélodies. Or, un son isolé et un bruit ne diffèrent que dans la constitution numérique de leurs communs éléments; il s'agit toujours d'ondes sonores qui viennent exciter l'organe de l'ouïe. Quant au cri du chien, on peut dire que c'était la plus exactement imitative des mélodies. Si les éléments accessoires du beau sont mêlés aux éléments essentiels, ils y sont avec leurs valeurs relatives. Le chien abstraira de ce cri ces éléments essentiels, comme l'artiste et l'auditeur sauront abstraire les éléments émotionnels de la mélodie.

Un chien réagira à un aboiement de douleur comme une personne émotive réagira à l'expression musicale de la douleur.

Les expériences de M. M. Couty et Charpentier sont nombreuses et assez longues. Nous les avons nous-même réunies en deux tableaux pour en simplifier l'étude, et pour que le lecteur ait en même temps sous les yeux l'expérience, ses résultats et les remarques auxquelles elles ont donné lieu.

Tableau résumant les expériences de M. M. Couty et Charpentier

(Excitations sensorielles).

EXPÉRIENCES AVEC: Animaux différents	mêmes animaux	EXCITATION: Nature de l'excitation	TENSION DU SANG: Remarques générales et observations	CŒUR Rythme: avant	pendant	différence	après	Amplitude	OBSERVATIONS
I	*a*	Pelle	chute passagère			0			
	b	après quelques ", pelle	léger sursaut			0			
	c	après quelques ", pelle	=			0			
II	*a*	sifflet	=			0			
	b	pelle	=			0			réagissait bien à la vue et au goût.
	c	sifflet	=			0			
III		sifflet				un peu ralenti			
IV	*a*	sifflet 30"	=	150	140	— 10	155		
	b	pelle	+ 8 c/m					+	*Graphique n° 2.*
	c	avant fin de la précédente, pelle	sursauts rapides, puis lents. Chute subite					+	
	d	après 5", pelle	légère modification	155	110				

	c	pelle : coups violents		80	100 / 185 (1)	80 / 55 +	80		(1) pendant les 25″ d'excitation et 5″ après.
	d	bruits accidentels / pelle		80 / 80	120 (1)	+ 40			(1) on frappe de 8″ en 8″ — le cœur s'accélère.
	e	après 15′, pelle		100	160	80	80		On frappe 8 coups simultanés de 40″ en 40″, le cœur est revenu normal. Sitôt après cet animal réagit très bien à la vue et au goût.
		pelle		100	148	48	75		
		pelle		100	120	20			
		pelle		100		0			
		pelle		100		0			
		pelle		100		0			
VI non curarisé									expérience impossible.
VII	a - non curarisé	pelle				+			moins qu'en V.
	b curarisé	pelle				+			
		pelle				+			moins qu'au précédent.
		pelle				0			
VIII		pelle				0			réagissant à la vue et au goût. Pourquoi?
IX		pelle				0			ne réagissant pas à la vue et au goût.
X	a	après odorat, pelle	+ 2 puis =	200	220	20	160 / 200		à jeun depuis 4 jours, augmentation de sensibilité.
	b	» » »	±			+			même résultat un peu moins net.
	c	» » »	±			+			beaucoup moins.
XI	a	après vue, pelle	± 6 osc.			$\frac{1}{2}$ (!) irrégulier		—	
	b	pelle	± 2			ralenti		—	état moindre.
XII									même que VIII.

Tableau résumant les expériences de M.M. Couty et Charpentier *(Excitations émotionnelles).*

EXPÉRIENCES AVEC		EXCITATION	TENSION DU SANG	CŒUR					OBSERVATIONS
				Rythme					
Animaux différents	même animal	Nature de l'excitation	Remarques générales et observations	avant	pendant	différence	après	Amplitude	
A	*a*	un chien aboie	oscillation	225					chien à jeun.
	b	aboiement de douleur	+ 6 { en 5 pulsations sans varier en nombre — 6 $\frac{1}{2}$ + 10 en 2 pulsations = après 10″	225	160	65 irrégulier		—	
	c	» »							moins net.
	d	» »							moins net.
B	*a*	aboiement joyeux	+ 1	90	70	20		+	
	b	» »	=						
		chien se tait							7 à 8 pulsations irrégulières.
.		de suite après aboiement de douleur	+					un peu + irrégulier	
C		aboiement de douleur						+	3 à 4 pulsations.
D	*a*	aboiement de douleur	+			+ irrégul. pendant 30″	=		
	b	» » (cri unique)	+			»	=		
	c	cri dure 2′	+			»	=		les désordres cessent 30″ avant fin de de l'excitation.

L'analyse des premières expériences, celles que nous classons dans le groupe des sensorielles, et qui sont précédées de chiffres romains, nous permettent de tirer les conclusions suivantes :

Fonction de l'organisme :

1. L'habitude diminue et annule les réactions (I-V *e*-VII *b*) du même excitant sensoriel.

2. La réaction est accrue après l'usage et surtout la fatigue d'un autre appareil sensoriel (IV *e*-X-XI).

3. Certains individus ne réagissent pas aux excitations auditives tout en réagissant à la vue, à l'odorat (II-VII-XII) ; d'autres ne réagissent à aucune excitation sensorielle (IX). Il y a des degrés intermédiaires (III).

4. Après l'excitation, la tension du sang et le rythme du cœur reviennent à l'état initial *généralement*. Ils y reviennent plus lentement qu'ils ne s'en sont éloignés. Ils s'élèvent souvent avec des oscillations (IV).

5. Les battements du cœur peuvent changer indépendamment de la tension (IV). L'amplitude peut même varier indépendamment du rytme (IV).

6. Le nombre de battements du cœur monte (V) ou descend (IV).

Fonction de l'excitant :

1. Les excitations très rapprochées s'ajoutent jusqu'à un *maximum* d'effet (IV *e*-V *d*).

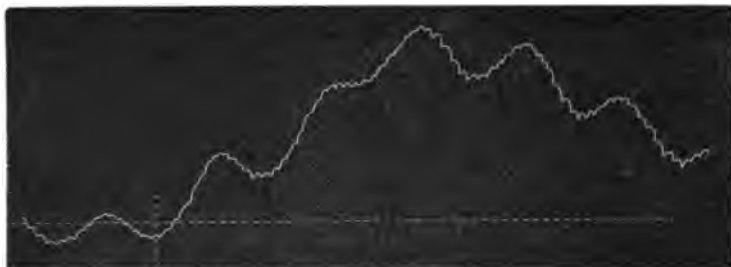
Le tableau des excitations émotionnelles (A, B, C, D) donne des résultats analogues. *Les effets sont plus marqués. La loi de l'habitude est confirmée* par la première expérience (A) et par cette remarque nouvelle que les désordres cessent avant la fin de l'excitation quand celle-ci est de longue durée (D *e*).

La qualité de l'émotion n'influe pas sur la réaction (1).

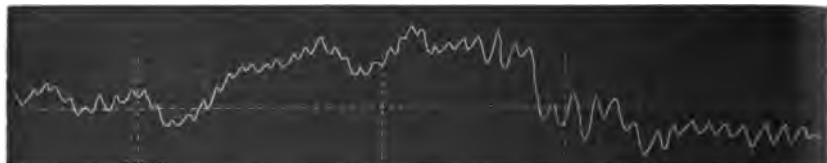
(1) Ce fait contredit la théorie de Cyon qui attribue aux excitations agréables une accélération du cœur et aux excitations désagréables une diminution (Couty et Charpentier).

GRAPHIQUES (1)

Les auteurs publient 4 graphiques caractéristiques de leurs expériences. Le premier, qui porte le numéro 2, dans l'ouvrage illustre l'expérience IV *b*. Le chien curarisé vient de subir l'action d'un sifflement de 30″. On le laisse reposer, puis on l'excite par le bruit d'un

Tracé 1.

Cris de douleur d'un autre chien.

coup de pelle sur un poële. On voit qu'à ce moment la courbe, après avoir eu un mouvement très court de descente, monte vite. Au moment où elle va redescendre on fait un autre bruit semblable au

Tracé 2.

Coup de pelle 2.ème coup 3.ème coup.

premier; la courbe remonte brusquement, descend un peu, reste à ce niveau pendant quelques secondes. Lorsqu'elle est au niveau normal, on fait un autre bruit de pelle qui *reste sans effet sur la courbe*.

---

(1) Les tracés sont des reproductions d'après des décalques sur les figures publiées par les auteurs. Nous avons fait le notre mieux à être aussi exacts que possible. Il est si difficile d'avoir les clichés avec l'esprit de la publicité contemporaine! Nous ne parlons même pas des originaux, que nous avons d'ailleurs réclamé à plusieurs auteurs et que eux même n'ont pu mettre à notre disposition, malgré leur si aimable intention.

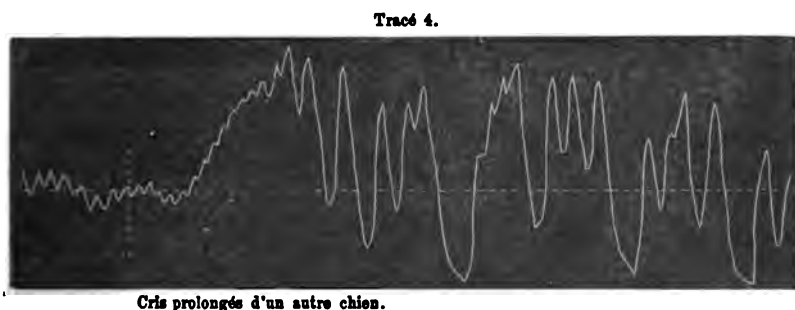
Le second tracé (nº 3) est pris sur le même animal. Après qu'on a excité sa vue, on fait entendre une série de coups de pelle. La courbe oscille beaucoup et descend; dès que l'excitation cesse, elle remonte brusquement.

Tracé 3.

Coup de pelle Fin.

Les deux autres graphiques illustrent des excitations émotionnelles. Le premier (nº 4) se rapporte a l'expérience DA. Un aboiement de douleur fait monter et osciller la courbe. Le nombre de battements du cœur est augmenté, il reste irrégulier pendant 30 secondes.

Tracé 4.

Cris prolongés d'un autre chien.

Voici en substance les conclusions des deux auteurs :

A. Les excitations sensorielles font varier le rythme du cœur et la tension du sang.

B. Les variations de l'agent extérieur sont peu importantes pour les modifications réactionnelles.

C. La réaction dépend de l'excitabilité de l'individu et de la force de l'excitant.

D. Si l'excitation est continue, il se produit une réaction ultime en rapport avec l'excitation. Le sujet s'habitue à une sensation relativement courte, comme le montre l'expérience V.

Deux théories sont en présence pour expliquer ces phénomènes: 1º celle de François-Franck qui admettrait des modifications du côté

du cœur; 2° celle de Marey qui attribuerait ces phénomènes à des modifications du côté des tissus vasculaires. On peut dissocier ces 2 actions en sectionnant le pneumogastrique. On voit dans ce cas que tous les troubles cardiaques cessent.

Les variations cardio-vasculaires sont dues à des excitations ou des paralysies des centres d'origine des pneumogastriques. Ces centres sont ou sensitifs ou sensoriels; dans chacun de ces cas, ils actionnent un mécanisme différent. Les centres sensitifs empruntent la voie du mésencéphale et de la moelle; les centres sensoriels empruntent la voie du cerveau. Mais ce dernier n'agit sur la circulation que par l'intermédiaire du mésencéphale.

« Le réflexe cardio-vasculaire est lié non à la perception sensitive, mais à un travail cérébral consécutif et contingent. C'est ce travail cérébral, émotionnel si l'on veut, excessivement variable pour le même excitant, *qui réagit secondairement sur la circulation par l'intermédiaire du mésencéphale*; et en résumé une excitation sensorielle déterminera un réflexe cardio-vasculaire seulement quand elle sera émotionnelle ».

De l'ensemble du travail, nous retenons les remarques générales suivantes:

1. L'intensité du son augmente la réaction.
2. L'habitude fait diminuer ou disparaître très vite la réaction.
3. La réaction s'accroît par la fatigue des autres sens.
4. La réaction, qualitativement et quantitativement, est soumise à l'excitabilité générale du sujet et à l'excitabilité spéciale de son ouïe.
5. Les organes sont indépendants entre eux. Leurs fonctions le sont même entre elles.

III.

C'est à Dogiel (1) que revient l'honneur d'avoir, le premier, fait l'étude expérimentale des effets de la musique sur l'organisme. M. M. Couty et Charpentier n'avaient envisagé la question qu'au point de vue de la réaction organique à un excitant sensoriel quelconque.

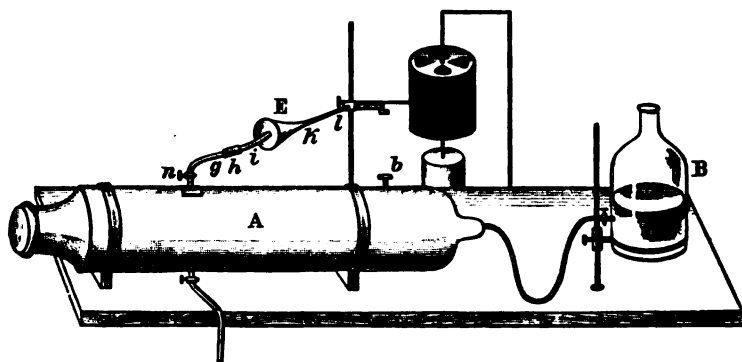
Dogiel la place au point de vue de la même réaction à une excita-

(1) Dogiel, *Ueber den Einfluss des Musik auf Blutkreislauf*, « Arch. f. Anat. u. Physiol. », 1880, pages 416-428.

tion sensorielle spéciale, la musique, excitation mesurable dans l'espace et dans le temps.

Dogiel a fait deux séries de recherches relatives à l'*influence de la musique sur la circulation du sang*. Les premières, chez l'homme; les secondes, chez les animaux.

Pour étudier les modifications qui se produisent dans la pression sanguine de l'homme sous l'influence d'une excitation musicale, il s'est servi d'un pléthismographe dont voici la description sommaire (1), dans un tube de verre A (fig. 1) entre l'avant-bras et la main du sujet. Des rondelles de caoutchouc ferment une extrémité et pressent sur le bras.

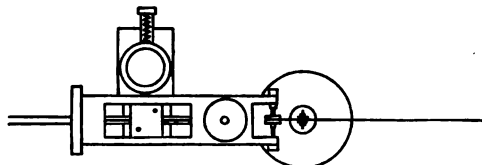
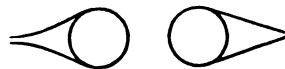
Figure 1.

Tube A, fermé par des rondelles en caoutchouc pour passer le bras — *g* petit tube de métal ayant robinet dans le pas de vis *n* — *k* membrane entre 2 entonnoirs reliée, par le tube en caoutchouc *h i*, au tube *g* et de l'autre côté au tambour de Kœnig par le tube *K l* — *b* sert à fermer le cylindre. — La pression est réglée par la pression du vase B.

Le tube est plein d'eau, à la température de l'appartement dans lequel on opère. En élevant ou abaissant le vase B qui communique avec le tube de verre, on règle le pression de l'eau que supporte l'organe exploré.

Par le tube *g*, *h*, *i* l'eau transmet à une membrane, placée entre deux entonnoirs accolés par leur base (fig. 3), les oscillations de la pression sanguine dans l'avant-bras. De l'autre côté de la membrane,

(1) Dogiel avait au préalable critiqué les pléthysmographes de Fick, de Mosso et de Franck. C'est pour obvier à leurs inconvénients qu'il construisit le sien.

l'air transmet les mêmes oscillations à un tambour de Kœnig (fig. 2). Une plume écrivante enregistre le phénomène sur un cylindre tournant.

Figure 2. Figure 3.

Tambour de Kœnig. Entonnoirs de l'appareil.

Pour exciter ses sujets, Dogiel se servait de diapasons avec ou sans résonnateurs, de violons, de clarinettes, de petites flûtes et de sifflets.

Pendant certaines expériences il faisait suspendre la respiration du sujet. Il se rendait ainsi compte que le phénomène existe pour la circulation qui est isolée. Respiration et circulation sont alternées et leurs alternances s'accordent (1).

Fig. 29.

Avant, pendant, après suspension de la respiration.

Fig. 30.

Avant, pendant, après respiration retenue 40″ *b' c'*.

Fig. 31.

Avant, pendant, après respiration retenue 50″ *b' c'*.

Fig. 32.

Circulation chez l'homme: *b c* pendant, *d e* après suspension de la respiration; *c d* pendant respiration retenue et excitation de l'ouïe par sol^{4}.

(1) Les figures portent les numéros du travail de l'auteur, comme d'ailleurs la plupart des documents publiés.

Fig. 33.

Circulation chez l'homme: $g\ h$ suspension de la respiration; $h\ i$ excitation par mi^4; $i\ k$ reprise de la respiration.

Pour faire les mêmes recherches sur les animaux, Dogiel s'est servi du kymographion. Il unissait la carotide au manomètre de l'appareil. Ses animaux, chiens ratiers, chats et lapins, étaient quelquefois sains, quelquefois soumis à des injections de strichnine pour augmenter la finesse de l'ouïe; quelquefois ils étaient curarisés pour supprimer les mouvements, on créait alors une respiration artificielle.

Les résultats de ces expériences sur les animaux sont réunis en 3 tableaux que nous reproduisons:

Expériences	Nombre de battements du cœur en 10″			Pression du sang en millimètre de Hg.			Observations
	avant	pendant	après	avant	pendant	après	
	l'excitation de l'ouïe			l'excitation de l'ouïe			
1	30	28	22	130	204	128	l'animal (chien ratier) se tient tranquille sans être curarisé (sifflet).
2	35	40	37	178	222	210	
3	32	39	37	204	214	214	curare, respiration artificielle là-dessus, injection de 1 mmg. de strychnine, dans la veine saphène, commencement de l'expérience après 10 m.
1	21	25	—	142		146	l'animal se tient tranquille sans curare légers mouvements du corps au sifflet.
2	24	19	—	148		156	
3	14	16	17	131		138	curare.
4	15	17	—	128		129	respiration artificielle.
5	17	19	—	127		130	
1	46	56		144	150		animal tranquille sans curare.
2	48	49		112	146		
3	36	40		132	140		curare, respiration artificielle.

Des graphiques illustrent le texte. Nous les donnerons à mesure que nous discuterons le travail de Dogiel.

L'auteur a résumé ses résultats.

Voici, à peu près textuellement, quelles en sont les conclusions:

1. La musique a une influence sur l'homme et les animaux.

2. La pression sanguine monte ou descend, ses variations sont en rapport avec l'influence de l'ouïe sur la moelle allongée qui est reliée avec les nerfs acoustiques.

3. Les sons et les sifflets accélèrent les contractions du cœur, parce que les centres automatiques travaillent plus fortement.

4. Les oscillations dans la circulation du sang, par suite de l'influence de la musique, s'accordent avec les altérations de la respiration, quoique ces oscillations soient observables pour elles-mêmes.

5. La strychnine augmente l'influence de la musique sur la circulation.

6. Le curare l'affaiblit. Le chloral, l'alcool d'éthyl, la morphine, comme certains états de narcose, diminuent la même influence.

7. Les oscillations circulatoires dépendent de la hauteur, de l'intensité (force) et du mode.

8. L'individualité et la nationalité ont un rôle principal dans les réactions à la musique.

Qu'il nous soit maintenant permis de reprendre les résultats de Dogiel, d'en critiquer parfois la technique, et de voir si toutes ses conclusions sont fondées.

Les tableaux de Dogiel nous paraissent clairs, précis et dignes de foi, car leur auteur est un savant consciencieux et expert. Il eût été cependant désirable que l'auteur eût indiqué après combien de temps il enregistrait les battements du cœur après l'expérience. Nous nous serions ainsi rendu compte de la rapidité de ces derniers changements.

Les graphiques sont à notre avis moins concluants. Leur reproduction lithographique nous paraît sujette à erreurs.

Ils sont d'ailleurs trop beaux pour qu'il n'y entre pas une part de « chic », au moins dans la reproduction.

Cette réserve faite, il est des tracés très intéressants. Ceux que nous avons déjà reproduits sont de ceux-là.

Le procédé analytique, employé par Dogiel, pour l'étude du phénomène des changements organiques sous l'action de la musique, est le fait d'un esprit très méthodique. Ce résultat est donc acquis.

Pour les expériences suivantes, il est deux critiques générales qu'on doit leur adresser :

1. Les résultats en sont incomplets, parce que l'auteur n'a pas recherché si les notes avaient des actions analogues ou inverses et dans quels cas bien définis la pression sanguine s'élevait ou s'abaissait. Il aurait dû nous dire aussi quelle était l'action relative des tons majeurs ou mineurs, car dans ses conclusions il nous affirme que de la hauteur, de la force et du mode dépendaient les oscillations de la pression sanguine.

2. Il est regrettable que Dogiel se soit presque toujours servi du sifflet ; cet instrument au son strident devait créer, chez les animaux, des émotions dues à la peur, les chiens pouvaient croire à un appel, les chats et les lapins, à la présence d'un ennemi. Nous admettions, avec quelques réserves, ces procédés pour M.M. Couty et Charpentier qui généralisaient leurs recherches à toute action auditive ; Dogiel les spécialisait à l'action de la musique seulement. Cette différence explique notre critique de méthode.

Les tracés 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 sont dus à une excitation par le sifflet ; leur valeur est donc moindre que celle des tracés 12, 13, 14, 15 dus à des excitations vraiment musicales.

Fig. 4.

Pression du sang : A B lapin non empoisonné ; B C pendant excitation.

Fig. 5.

Pression du sang après curarisation : D E avant, E F pendant l'excitation du sifflet.

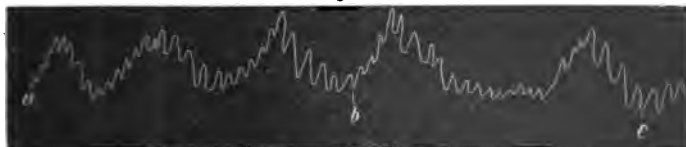
Fig. 6.

Pression, contraction, respiration d'un ratier non empoisonné.
a b avant, *b c* pendant l'excitation créée par le sifflet.

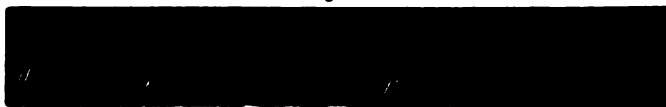
Fig. 7.

Pression du sang, contraction, respiration.
Ratiers sains, *d e* avant, *e f* pendant excitation créée par petit sifflet

Fig. 8.

Pression du sang, contraction, respiration de ratiers sains.
g h avant, *h i* pendant excitation créée par grand sifflet.

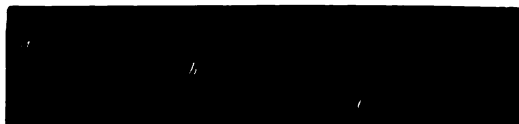
Fig. 9.

Circulation, respiration chez un chat sain — *a b* avant, *b c* pendant excitation du sifflet.

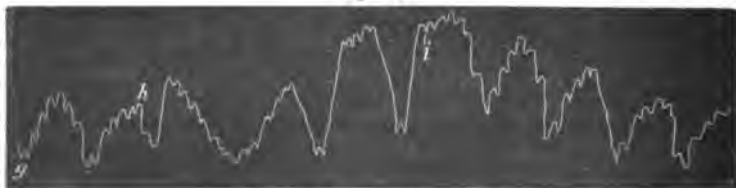
Fig. 10.

Circulation, respiration chez un chat sain.
g h avant, *h i* pendant excitation plus forte et espacée du sifflet.

Fig. 11.

Circulation, respiration chez un chat après 1 mmg. de strychnine dans la veine de la cuisse.
d e avant, *e f* pendant excitation d'un faible sifflet.

Fig. 12.

Ratier. *a b* gamme deuxième octave. Flûte.

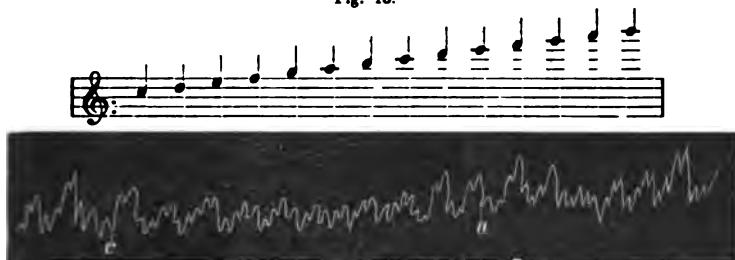
Fig. 13.

Même chien sain. *c d* pendant gamme de la 2.ème à la 3.ème octave. Flûte.

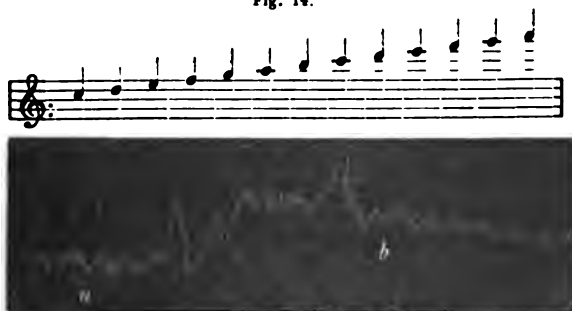
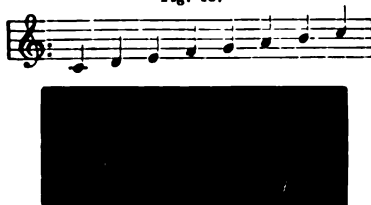
Fig. 14.

Circulation, respiration chez un chat sain.
a b gamme de la 2.ème à la 3.ème octave. Flûte.

Fig. 15.

Circulation, respiration d'un chat sain.
c d pendant gamme de la 2.ème à la 3.ème octave. Flûte.

On voit, en 12 et 13, les effets de la petite flûte sur le chien et en 14 et 15 les effets de la clarinette sur le chat.

Il est regrettable que des excitants différents ne s'appliquent pas aux mêmes animaux.

Si nous comparons les graphiques 16, 17, 22, qui sont faits sous l'influence du diapason donnant mi_3, mi_4, sans résonnateur, aux graphiques 23, 24, 25, qui sont faits avec les mêmes excitations et avec

Figures 16 à 25: Courbe humaine pléthismographique. — Audition.
Changements circulatoires et respiratoires par sons des diapasons *mi*^{3} - *sol*^{3} - *mi*^{4} - *sol*^{4}
avec ou sans résonnateurs.

l'addition d'un résonnateur, nous voyons que la courbe est beaucoup plus accentuée dans le deuxième groupe. Il y a donc une part très nette d'excitation due à l'*intensité* du son.

Dans les figures 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, on remarque que l'action

Fig. 18.

Fig. 19.

Fig. 20.

Fig. 21.

du mi_3 est plus faible que celle du mi_4, de même pour sol_3 et sol_4. Il y a donc un effet dû à la *hauteur* du son.

Dans les figures 26, où divers instruments de musique jouent al-

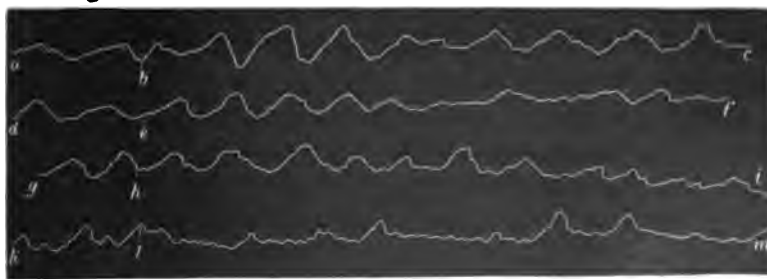
Fig. 26.

4 courbes pléthismographiques pendant excitation de la sérénade de Schubert en mi_3 *mineur*.
a b c Violon; *d e f* Clarinette; *g h i* Flûte; *k l m* Piccolo (*b c h i* commencement du morceau).

Fig. 27.

Courbe pléthismographique (homme); *o p* (sifflet).

ternativement le même morceau, on remarque que la réaction varie avec l'excitation. Il y a donc une part d'action, due au *timbre*. Le morceau exécuté est une sérénade en mi_3 *mineur*.

Dans le graphique 28, on voit que chez un homme, à qui l'on joue un air national connu, il y a de plus grandes oscillations de

Fig. 28.

Respiration, circulation du serviteur tartare en écoutant air populaire tartare.
a b avant, *b c* pendant, *c d* après.

la pression sanguine et que la ligne pléthysmographique descend. Dogiel attribue cela aux caractères individuels et nationaux. Pour nous, nous écartons ces résultats qui sont dus à des associations d'idées éveillées chez le sujet par l'air *connu et aimé* qu'on lui jouait: souvenir du pays, de l'enfance, etc.

Dans les graphiques 13, 14 des gammes produisent des changements qui cessent avant la fin de l'excitation, chose digne de remarque qui semble prouver que l'habitude fait diminuer et disparaître la réaction périphérique à l'excitation musicale.

Si donc nous supprimons chez Dogiel les expériences faites au sifflet et celle qui éveillait, chez le sujet, des associations d'idées capables de voiler les excitations musicales, il nous reste ces 5 lois générales:

1. La musique fait monter ou descendre la pression sanguine.

2. Les battements du cœur augmentent en nombre.

3. Les oscillations circulatoires s'accordent avec les oscillations respiratoires.

Mais si on élimine la respiration dans l'expérience, les oscillations circulatoires conservent le même caractère.

4. Les oscillations dépendent de la hauteur, de l'intensité et du timbre de l'excitation.

5. L'habitude fait diminuer et disparaître la réaction à l'excitant musical.

Quant à la conclusion que Dogiel a voulu tirer de ses expériences relativement à l'action du *mode* dans la musique, rien ne peut l'y autoriser.

IV.

Trois années après le travail de Dogiel, M. Soula prenait pour sujet de thèse de médecine : « Essai sur l'influence de la musique et son histoire en médecine » (1). Haller, Hallé, Dogiel étaient cités, ce dernier très longuement mais sans aucun esprit critique.

L'auteur avait amassé un grand nombre d'histoires et de légendes où la quantité primait la qualité. Cela ne l'empêchait pas de conclure à l'efficacité d'une thérapeutique musicale. Cette thèse n'apportait en somme aucun fait nouveau qui puisse éclairer le problème obscur de l'action de la musique sur l'organisme humain.

(A suivre).

N. Vaschide (2) et J. Lahy.

---

(1) Soula, *Essai sur l'influence de la musique et son histoire en médecine.* Thèse de Paris, 1883.

(2) N. Vaschide, Chef des Travaux au Laboratoire de Psychologie Expérimentale de l'École des Hautes-Études (Paris).

RECENSIONI

Storia.

ALFREDO UNTERSTEINER, *Storia della musica*. Seconda edizione intieramente riveduta e ampliata. — Milano, 1902. Ulrico Hoepli (Manuali Hoepli).

È certo che l'Untersteiner ha di molto migliorata la prima edizione della sua *Storia della musica*, specialmente se si tenga conto delle limitazioni alle quali era obbligato nel suo lavoro. Prescindendo dalla musica de' Greci, di cui egli non dà che le notizie risguardanti i puri elementi informatori esterni, e anche queste in misura tale che era meglio non trattarne affatto, le parti deboli del volume sono la musica al Medio Evo, al secolo XVI e alla rinascenza del XVII. E qui mi si permetta di insistere su questo punto, che una rappresentazione chiara, non tanto dei fatti dell'arte, quanto delle risultanze delle indagini storiche, non è possibile senza una diffusione che la ristrettezza del lavoro non comporta. L'Untersteiner ha fatto miracoli di concisione talora, seguendo idee dominanti ma tutt'altro che suffragate da esperienze recenti e da studi profondi. Le origini del melodramma, che si rannodano, e nella mente e nella forma, al più eletto sentimento possibile dell'arte antica e della canzone popolare, che per una misteriosa intuizione la riproduce, sono scolorite e travisate. Egli è un discorrere di molte cose senza una idea dominante, senza un *quid* che vi tracci la via e senza una convinzione propria, il che proviene dal riassumere il lavoro degli altri senza vagliarlo a sufficienza e senza meditare sulle fonti.

La parte che concerne la musica moderna è molto migliore che nella precedente edizione, e, astraendo dalle considerazioni già fatte, il volume dell'Untersteiner a molti recherà certo un giovamento che bisogna pur riconoscere: metterà indirettamente sulla strada qualche volonteroso, che saprà discernere e studiare colla scorta delle opere che egli raccomanda e che depongono di una ben seria cultura e di una coscienza a posto. L. TH.

G. PAVAN, *Saggio di cronistoria teatrale fiorentina*. Serie cronologica delle opere rappresentate al Teatro degli Immobili in via della Pergola nei secoli XVII e XVIII. — Milano, 1901. Ricordi.

— *Il Teatro di Porta Bassanese in Cittadella*. Serie cronologica degli spettacoli. — Cittadella, 1901. S. Pozzato.

Monografie simili sono un contributo prezioso per la storia del teatro italiano. Nei due opuscoli, che annunziamo con vivo piacere, l'autore ha dettagliato con molta diligenza, anno per anno, gli spettacoli messi in scena a Firenze, teatro della Pergola, ed a Cittadella, teatro di Porta Bassanese, notandovi i nomi del poeta e del maestro compositore. Per le riproduzioni date a Cittadella è aggiunta in calce la data della prima rappresentazione.

Sappiamo che l'autore attende alla compilazione di un *Dizionario universale delle opere in musica,* ed auguriamo prossima la pubblicazione dell'importante lavoro, di cui, dopo la *Drammaturgia* dell'Allacci, non v'ha saggio nel nostro paese. O. C.

M. BASSO, *Giuseppe Verdi. La sua vita, le sue opere, la sua morte. Storia popolare*. 1 vol. in-8°, fig. — Milano, Società editrice « La Milano ».

Dal punto di vista da cui ha voluto porsi l'autore, e per lo scopo cui è destinata è una storia ben fatta: completa, chiara ed esatta. Le piccole imperfezioni che si possono riscontrare, non mutano il valore dell'insieme.

E non sapremmo dar abbastanza lode all'autore di essersi astenuto da ogni giudizio critico sulle opere, ed essersi attenuto unicamente alla parte aneddotica e biografica. Un'altra ommissione che avremmo desiderato: le figure; almeno quelle riproducenti momenti delle opere verdiane erano da tralasciarsi. Anche per una storia popolare, esse sono veramente troppo . . . . . popolari. B.

HUGO GOLDSCHMIDT, *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*. — Leipzig 1901. Druck u. Verlag von Breitkopf u. Härtel. Un vol. di pag. 412.

La più gran parte di questo libro è occupata dall'Appendice, che è una raccolta di esempi musicali, a partire dalla *Rappresentazione di anima e di corpo* del Cavalieri sino alle opere del più inoltrato seicento, luoghi e passi importanti, in vero, che stanno a dilucidazione del testo.

Gli studi del Goldschmidt sull'opera italiana del secolo XVII furono condotti a modo di analisi dettagliata, così dei soggetti come della sostanza musicale, e di ciò dobbiamo essergli grati, perchè con molta pazienza egli ci ha messo sott'occhi un nucleo di componimenti aggiustati, un per uno, colla relativa informazione cronistorica e col commento musicale. E qui una serie di apprezzamenti, che potranno essere condivisi o meno, ma che riteniamo in perfetta buona fede. Chi ricercasse però la intima e generale questione,

dalla quale essi devono dipendere, il fondamento che li deve sostenere, son cose queste che nel libro del Goldschmidt brillano soltanto per la loro assenza, e così molte delle sue opinioni vengono a cadere e molte a perdersi nella grande tenebra della falsità.

Basterebbe soltanto osservare il concetto che il Goldschmidt si è fatto dell'opera del Peri e del Gagliano, per convincersi non essere egli in grado di gustare la venustà, la purezza ed il vigore di questa arte italiana ed ellenica ad un tempo. L'*Euridice*, la *Flora* e la *Dafne* rimangono ancora per lui musiche angolose, aride, sbilenche, nelle voci e nell'armonia, per lui che ama le arti dedaliche del madrigale e all'*Orfeo* del Monteverdi preferisce la *Diana rapita* del Cornachioli; per lui che grida contro l'impotenza di questi primi tentativi italiani, senza dei quali l'*opera* tuttavia non esisterebbe, e non capisce nè anche il carattere delle pagine più semplici e gentili; che riduce il recitativo, secondo la più pedestre comprensione venutaci dal Winterfeld e papagallescamente ripetuta, ad una assimilazione del canto liturgico, e che tanto per la melopeja come per la modulazione e l'organica, dichiara povera la *Flora*, mancanti i mezzi di espressione all'*Orfeo*, ardita la modulazione del Landi, mentre io gli dimostrerò praticamente, a suo tempo e luogo, che il Peri è più ardito del Landi, che il Monteverdi è l'istrumentatore verista, l'ideale della nostra epoca, e che Gagliano è il più melodioso e poetico fra tutti, precisamente là dove pare al Goldschmidt di trovarlo una quantità trascurabile.

Ma, tralasciando le particolarità, in merito alle quali sarebbe ora troppo lungo venire a discussione coll'A., il punto di vista generale che gli fa preferire la scuola degli operisti romani a quella dei fiorentini e pel quale egli ha lavorato, subordinandovi ogni suo apprezzamento, tanto nella musica vocale quanto in quella istrumentale, lo induce a risultati estetici che sono in contraddizione col progresso della musica scenica. Giacchè il ritorno che gli operisti fecero ai mezzi dell'arte polifonica, marcando i nuovi rapporti col madrigale, altro non contrassegna che l'impotenza di sviluppare, secondo idealità e tecnica, le forme della monodia molto più naturali ed efficaci assolutamente e nello stato in cui le troviamo usate dai maestri dal Peri al Monteverdi. Lo stile rappresentativo e il canto sermocinatorio diventarono un recitativo basso, diluito e comunissimo, l'aria una forma stereotipa riempita con musica astratta pari alle budella imbottite del madrigale; il coro perdette la sua significazione tragica e divenne un elemento lirico decorativo, come il balletto una distrazione coreografica, la parte istrumentale una miseria in confronto coi saggi Monteverdiani dell'*Orfeo* e del 1630, l'arte una *routine*.

Che il Goldschmidt ci descriva la composizione dell'orchestra nell'opera del XVII secolo noi gli siamo obbligati; ma perchè non discute circa il modo e l'effetto pratico dell'esecuzione? Questo è uno dei punti principali, in cui noi potevamo ancora riconoscere l'utilità di nuovi studî sull'opera italiana del '600, e questo punto precisamente abbiamo in vano cercato nel libro del Goldschmidt.

L. TH.

***FRANZ LISZT**, Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein.* **Dritter Theil. Herausgegeben von La Mara. Mit zwei Bildnissen. — Leipzig, 1902. Druck und Verlag von Breitkopf und Hartel. Un vol. di pag. 375.**

Anche questo volume, che è il penultimo delle lettere di Liszt alla Principessa Carolyne Sayn-Wittgenstein, non potrà non destare il più vivo interesse. Noi ci vediamo lo scambio di pensieri che il grande artista ebbe coll'eletta signora per dieci anni, dal 1862 al 1872. Altra volta io ebbi occasione di ricordare, in questa rubrica, gli avvenimenti seguitisi a Roma nel 1861, dove le progettate nozze fra la principessa e Liszt, sospese per ordine di Pio IX, ebbero per conseguenza il sacrificio che ambidue fecero di sè stessi alla Chiesa. « L'unico capitolo — scrive Liszt il 22 giugno 1872 — che io aveva ardentemente desiderato di aggiungere alla storia della vita mia, le manca. La principessa rimase a Roma; l'abate Liszt passò la sera della sua vita fra Roma, Weimar e Pesth. E quando questi due eterni innamorati erano l'uno all'altro vicino, oltre lo spesso vedersi, un continuo scambio di biglietti, da Piazza di Spagna alla Madonna del Rosario, li faceva felici. Se poi Liszt si trovava lontano, come non di rado successe, la corrispondenza si faceva attivissima ed è, in questo caso, realmente molto interessante.

Le notizie che si potranno raccogliere da queste lettere di Liszt sono numerose, non tanto per la vita intima di lui, già piena, come si vide in altre molte lettere precedenti, di quelle estasi del sentimento, di quelle delicatezze tutte proprie del suo animo ben fatto, di quelle nobili espansioni e di quella ricca intellettualità, che ne facevano un uomo ed un artista assolutamente superiore, quanto per gli avvenimenti cui egli si riferisce ed è ancor parte, e per le molte personalità che nelle varie sue peregrinazioni, specialmente in Germania, a Vienna, in Ungheria, gli offrono occasione di apprezzamenti e di giudizi su uomini e su cose.

Vivono ancora molti uomini ricordati da Liszt e vive ancora sopra tutto il ricordo di molti altri che egli conobbe, amò e venerò: fra tutti Hans Bülow, Tausig e Wagner. In una lettera dell'anno 1871 egli fa l'elogio del Tausig, di cui piange la perdita; una lettera che molti dovrebbero leggere per sapere a quale altezza d'artista e di

uomo di rara cultura egli considerava il grande pianista e pioniere delle nuove idee; molti dovrebbero leggerla, i quali hanno un concetto limitato e meschino dell'operosità di questi uomini riusciti a distinguersi in un'epoca di giganti della musica non solo, ma del pensiero, della filosofia e dell'arte.

Il ritratto che il Liszt fa della sua figliuola Cosima, in una lettera del settembre 1872 da Weimar, è pure interessante fra molti e molti altri che lo spazio m'impedisce di citare; e terminerò con queste sue parole, memoria d'affetto e d'ammirazione per due esseri, che ne hanno tanto più meritata di quella che si è soliti loro concedere:

« Au sujet de ma fille, je me souviens surtout de votre admi-
« rable sollicitude pour mes 3 enfants — et vous bénis de tout ce
« que vous avez fait pour eux durant les longues années de vos
« traverses et douleurs. Cosima est bien ma terrible fille, comme
« je l'appelais autrefois, une femme extraordinaire et de haut mé-
« rite, fort au-dessus des jugements vulgaires, et parfaitement digne
« des sentiments admiratifs qu'elle inspire à ceux qui la connais-
« sent, à commencer par son premier mari Bülow! Elle s'est dévouée
« d'un enthousiasme absolu à Wagner, comme Senta au *fliegenden*
« *Holländer* — et sera son salut, car il l'écoute et la suit avec clair-
« voyance. L'esquisse très détaillée de *Siegfried's Tod*, dernière
« partie du *Ring des Nibelungen*, est terminée. C'est plus que ne
« serait un carton pour un tableau à fresque — car Wagner a in-
« diqué les combinaisons d'instrumentation dans cette esquisse. Il
« ne lui reste qu'à écrire tranquillement la partition en moins d'un
« an, sans se mettre en nouveau frais d'invention ».

Semplice, ma chiaro, n'è vero, e di buon gusto. L. TH.

THEODOR KROYER, *Die Anfänge der Chromatik im Italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts*. Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte. — Leipzig, 1902. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

È un altro studio di più sopra una specie artistica italiana che ha tanto contribuito allo sviluppo della musica, un altro studio di più fatto da un erudito tedesco.

Il Kroyer ha proceduto con ordine: dopo aver discorso della genesi del Madrigale, ha diviso il suo lavoro assegnando ad ogni epoca e periodo la sua speciale materia e caratteristica.

Egli dimostra come la cromatica fosse già insita nella stessa natura dei toni della Chiesa e come questi germi trovassero il loro più propizio terreno nel Madrigale; poichè il primo *croma* sorge appunto colla introduzione di questa forma d'arte nel 1533, Verdelot, Festa e Arcadelt essendo stati i primi *cromatici*. In seguito egli descrive il periodo in cui veramente fiorì il *Madrigale cromatico*

e trova qui, molto a proposito, la differenza di significato che ha l'appellativo aggiunto presso i Madrigalisti Cipriano da Rore, il Ruffo, il Vicentino e presso altri, come il dall'Orso, il Fiesco, l'Agostini, il Rodio e di nuovo il Vicentino.

Chi una volta tanto ha sentito un madrigale del Marenzio o del Principe di Venosa, sa con quanta genialità di melodia e di passaggi cromatici essi raggiungono le più fine, le più intime espressioni; ed egli è certo che il secolo XVI non poteva meglio chiudere il suo movimento musicale armonico che coll'opera di questi due genii.

Il libro del Kroyer è una seria contribuzione allo studio del Madrigale, e siccome in questo suo non ultimo aspetto riposa ancora il nesso causale di altre forme d'espressione che seguirono nella musica rappresentativa, così lo studio sui valori dell'espressione, una volta ben fatto in tutte le sue parti, ci condurrà a meglio comprendere anche la grande evoluzione del secolo XVII, in cui, per più d'un rapporto e per quello armonico specialmente, saremo rimandati al periodo in cui fiorì la cromatica nel madrigale.

L. Th.

***OSWALD KÖRTE**, Laute unde Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.* **Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte. — Leipzig, 1901. Druck und Verlag von Breitkopf und Hartel.**

Sul liuto e la sua musica è stato scritto troppo poco, perchè si possa oggidì pretendere di possedere sì dell'uno come dell'altra una conoscenza, quale è bisognevole agli studî sulla musica del secolo XVI e specialmente della sua prima metà. La dissertazione del Körte è di tanto la più ben venuta, in quanto concorre appunto ad ampliare la cerchia delle nostre conoscenze ed a fondarle meglio. La musica per liuto prese certo una parte notevole al progresso della musica istrumentale, e a un punto speciale del suo sviluppo, possiamo bene caratterizzarne la portata. Non è così se noi ci facciamo ad osservarne le origini e a completarne la conoscenza mediante i raffronti fra le intavolature in uso presso diverse nazioni, e il concorso che quest'arte porta alla evoluzione continua della forma nella musica istrumentale a partire dal XV secolo e, in conseguenza, alla storia della musica in genere.

Nella parte formale delle intavolature, il Körte ha esposto il modo di poterne conoscere le diverse specie e di leggerne la notazione. Egli ha cercato, specialmente per ciò che riguarda l'interpretazione del ritmo, di risolvere casi dubbii, ma ha dovuto ancora rifugiarsi nell'ipotesi soggettiva e far richiamo al senso musicale. In quanto concerne la speculazione positiva sulla costruzione del liuto, la sua

accordatura, la designazione dei diversi elementi grafici che concorrono ad ottenere esattezza ed efficacia alla sua musica, l'A. mostra conoscenze veramente profonde e speciali. Anche gli accenni allo stile delle composizioni, nelle differenze che sorgono dai confronti fra le intavolature italiane, romaniche e tedesche, ci giovano assai per stabilire viemaggiormente il processo degli elementi formalistici, in ispecie se si tenga conto che dalla musica di liuto si sviluppò, in un orizzonte più ampio, nel quale convergevano forme tratte da altri campi della musica istrumentale, quella di clavicembalo.

I saggi riferiti dal Körte comprendono musiche per liuto pubblicate dal 1507 al 1558 in diverse opere e raccolte, quali del Petrucci, dell'Attaignant. e dei liutisti Neusiedler, Gerle, Schlick e Ochsenkhun.

L. Th.

***JOHANNES WOLF*, *Musica practica Bartolomei Rami de Pareia*.** **Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte. — Leipzig, 1901. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.**

La pubblicazione del *Trattato della Musica pratica* di Bartolomeo Ramis risponde, in verità, a un bisogno generalmente sentito. Sul finire del secolo XV tanto la teoria che la notazione della musica subiscono notevoli cambiamenti, certo più quella ancora che questa; e la chiave per conoscere il nuovo processo della dottrina musicale e per rendersi ragione delle dispute e delle innovazioni che la determinarono, è il Trattato del Ramis, il quale riassume il largo movimento precedente la nuova pratica musicale con le sue opere armonicamente e contrappuntisticamente più belle e finite, sulla soglia del secolo XVI. Bisogna appunto conoscere in ogni sua parte l'opera di colui che fu il pioniere delle idee nuove. Il Ramis ripudia la vecchia teoria dell'esacordo ed espone un nuovo sistema di solmisazione fondato sull'ottocordo; stabilisce il giusto calcolo degli intervalli e quindi la lor misurazione esatta. A lui si devono ancora le regole sull'applicazione dei suoni cromatici senza precedente indicazione, e finalmente, dice il Wolf, egli ci offre qualche nuova indicazione circa la natura degli strumenti.

Spetta dunque al Wolf, che ha avuto l'abnegazione di trascrivere il difficilissimo incunabulo, un merito che molti forse, a tutta prima, non così facilmente potrebbero apprezzare, il merito di averci procurato un'esegesi chiara, e per quei tempi ardita, della teoria musicale e tanto più completamente, in quanto egli non ha dimenticato di contrapporre alla teoria del Ramis le contrarie opinioni del Gafurio e del Burzio, richiamando in proposito la difesa che lo Spataro sostenne delle idee del suo maestro.

Dopo dunque aver descritto le due uniche copie che esistono del trattato del Ramis e si trovano nella Biblioteca del Liceo musicale di Bologna, una delle quali impertinentemente postillata dal Gafurio, e averci dato una sommaria notizia sulla vita e le opere del Ramis, l'egregio trascrittore ne pubblica per intero l'opera che lo ha reso immortale, corredandola di note esplicative interessanti ed erudite.

E questo è il lavoro del Wolf, lavoro serio di un uomo studioso e benemerito della scienza. L. TH.

***EDGAR ISTEL**, Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Scene « Pygmalion ».* Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte. — Leipzig, 1901. Druck und Verlag von Breitkopf und Hartel.

L'Istel si è ricordato delle parole del Goethe, il quale diceva essere il *Pigmalione* del Rousseau una piccola opera che avrebbe fatto epoca; che se ne potesse scriver molto è certo, perchè sul *melodrama* si potrebbero sino richiamare i riflessi dell'arte più antica; ma che se ne potesse dire meglio e più ordinatamente di quel che ha fatto l'Istel è dubbio. Egli ha abbracciato il soggetto nella sua importanza storica, poetica e musicale; questa, s'intende, più nel senso di una forma complessiva, sorta e fattasi ardita concezione nella mente del filosofo, creata dalla stessa profondità del suo spirito speculativo, che era tutto assorto nella poesia di Ovidio.

Ed è così che l'Istel ha tratto dalle *Confessioni* del Rousseau e da altri suoi scritti gli elementi preparatorii della non nuova idea del filosofo in ordine alla forma della sua scena lirica; e questi elementi egli espone, raccorda ed illustra con osservazioni storiche-critiche. Poscia egli, riferendosi alla testimonianza del Coignet, al quale il Rousseau propose di scrivere la musica del Pigmalione nel genere della melopea dei Greci (musica che in parte, ma in ben tutt'altro genere, egli scrisse effettivamente), costruisce tutte le vicende che accompagnarono il sorgere del lavoro, la sua esecuzione e la critica che ne seguì.

Il piano del Rousseau, che stabiliva per ogni singolo punto della scena il genere della musica che doveva accompagnarla, è soggetto ad una revisione critica che corregge parecchie inesattezze nella collocazione della rispettiva musica, la quale è poi aggiunta nell'appendice. L. TH.

***KARL NEF**, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.* Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. — Leipzig, 1902. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Il Nef ha studiato un certo numero di opere di musica istrumentale tedesca, che egli viene una dopo l'altra descrivendo con passione di bibliografo e di critico d'arte. Queste opere appartengono

alla seconda metà del secolo XVII e precedono immediatamente quelle di Händel e di Bach. Sono generalmente suonate composte per due, tre e più istrumenti, in forma di *suites*, come quelle di Giovanni Rosenmüller del 1654, del Pezelio del 1669, del Kradenthaller del 1675; o nelle forme designate dalla sola apposizione del *tempo*, come quelle del medesimo Rosenmüller del 1682, di Enrico I. F. Biber fra il 1680 e il 1684; di Giovanni Filippo Kriegher del 1693, del Buxtehude, del Rauch e del Biswang; oppure nella ulteriore forma della *suite di balletto*, una terza fase della *suite* tedesca, quando cioè essa si appropria i singoli pezzi della *suite* francese, come quelle dell'Aufschnaiter (1695), del Fischer (1695) e di un anonimo (I. A. S.) — il Nef suppone che sia o Giacobbe Scheiffelhut o Giovanni Speth.

Dalle indagini così diligentemente seguite per opera del Nef, noi possiamo, in verità, completare quei criterî che ci siamo formati sulla musica istrumentale tedesca di questo periodo, e cioè che essa tratta forme importate dall'Italia. Or quanto sia istruttivo il ricercare le particolarità di queste forme, prima che esse raggiungessero la nuova vivificazione, in parte pseudo-germanica, in parte veramente germanica, all'epoca di Händel e Bach, non è chi non veda. Il Nef perciò, oltre alle informazioni storiche di cui ha corredato il suo studio, ci ha fornito ancora la critica necessaria, onde sia diradata la nebbia che avvolge questo periodo, tanto più che alla critica stessa egli fa seguire, nell'appendice del suo scritto, buon numero dei componimenti discussi, in partitura. L. TH.

***WALTER NIEMANN**, Ueber die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia.* **Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte. — Leipzig, 1901. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.**

La storia della musica, in questa parte del Medio Evo, cioè nel XII secolo, è ancora ravvolta in sufficiente oscurità, perchè le contribuzioni che, come questa del Niemann, riescono a portare qualche raggio di luce, non siano utili agli studî. Gli è che questo movimento di arte musicale è connesso con differenze marcate nei sistemi di notazione e nelle diverse notazioni di scuola e fin anco individuali. Se si aggiunga che ciò è tuttavia da considerarsi nel rapporto delle regole teoriche di quell'epoca, lo studio delle quali fu così bene iniziato dal Coussemaker, si concluderà che la scienza musicale ha appunto bisogno di uniformarsi al sistema dell'indagine parziale e di rafforzare così i suoi lenti ma più sicuri risultati.

Lo studio del Niemann si aggira intorno al trattato anonimo pubblicato dal Coussemaker: *De mensuris et discantu*, e ci rappre-

senta prima le più importanti teorie musicali dell'epoca che precedette Giovanni de Garlandia; passa poi a esporre come i diversi *modi*, *perfetti* ed *imperfetti*, si traducessero nelle corrispondenti legature, e di qui alla teoria che regolò la diminuzione dei maggiori valori delle note.

Naturalmente il richiamo ai membri ritmici antichi, ai metri greci, era essenziale per stabilire la notazione dei sei *modi*. Ne conseguono le varianti e le irregolarità ampiamente discusse, che il Niemann riassume poscia in un prospetto grafico, nel quale si vedono le differenze della loro rappresentazione in legature. A completamento di questo, un secondo prospetto grafico ci mostra il confronto di tutte le legature differenzianti nel valore delle note, al tempo di Francone e prima di lui.

Questo studio notevole sulla teoria e la notazione, sorretto da cognizioni sicure e condotto con regolarità di metodo scientifico, si chiude colla trascrizione di due componimenti dell'epoca anteriore a Giovanni di Garlandia, due mottetti a tre voci, che il Niemann riduce a una notazione diversa da quella del Coussemaker, in conformità ed in appoggio evidente ai risultati del suo studio.

L. Th.

FRANZ LISZT'S BRIEFE an die Fürstin Sayn-Wittgenstein. 4 Theil. Herausgegeben von La Mara. — Leipzig, 1902. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Un vol. di pag. 460.

Con questo volume, che è il settimo del carteggio di Liszt, termina la raccolta delle sue lettere alla Principessa di Wittgenstein. Sono altri quattrocentocinquantun documenti che manifestano la sua vita, si può dire, giorno per giorno, nelle particolarità del pensiero e dell'azione, nelle sue lotte, nelle sue aspirazioni d'artista che passa dall'una all'altra metropoli europea, quando per curare l'esecuzione de' suoi lavori, quando per curare la sua salute, come costretto a seguire il destino che lo attrae instancabilmente all'opera, alla vita, in mezzo all'aristocrazia del sangue e dell'ingegno.

Queste lettere sono scritte nella consueta maniera tutta affetto, tutta rivelatrice della sua immensa bontà d'animo e del suo spirito. Quante particolarità della sua vita e degli intimi pensieri e giudizi, che il Liszt a nessun altro, forse, per iscritto confidava, potranno trarne il biografo e lo storico! Saranno esse il documento sul quale dovrà continuamente appoggiarsi la critica d'arte retrospettiva del nuovo secolo, quando tenterà di rendersi ragione della mirabile scossa che risentì il progresso musicale nella seconda metà del secolo passato. Giacchè il Liszt vi rappresentò una gran parte, e come e dove e insieme a chi la rappresentasse, lo dicono molti di questi preziosi documenti umani. Le lettere del presente volume comprendono uno

spazio di tredici anni, dal 1873 al 1886, l'anno in cui la morte lo colse in mezzo alla sua gloria, ma quando l'uomo, purtroppo malato già da parecchi anni, andava peregrinando per ricercar quel ristoro alla sua salute, di cui è accenno costante nelle sue ultime lettere. Attingere ad esse le mille e mille notizie, che tutto e tutti riguardano, sarebbe ancora assai poco, se tra mezzo a tutti codesti fatti, incidenti, rapporti di grandi o piccole personalità, non aleggiasse lo spirito di un uomo così fine, colto e superiore. E qui sta la vera grandezza sua, la vera importanza dell'opera che egli ha con queste stesse sue lettere lasciata alla storia. L. TH.

RUDOLPH GENÉE, *Mittheilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin.* Zwölftes Heft, Oktober 1901. — Berlin, 1901. Ernst Siegfried Mittler und Sohn.

Quanto è modesta questa pubblicazione periodica e quanto interessante! Il presente fascicolo, che è il dodicesimo, contiene anzitutto un pregevole articolo su Pietro Metastasio, poscia uno scritto erudito del Genée sulle opere di Mozart e i loro testi, in cui l'A. tocca ancora la questione della musica, molto a proposito ricordando ciò che Wagner scrisse di Gluck e di Mozart nel suo libro *Opera e dramma*, dello studio dell'uno e della naturalezza dell'altro. Fa piacere il veder ricordato agli stessi Tedeschi, che nella schiettezza della loro arte è il segreto del successo, e Dio voglia che a questa schiettezza antica pur gl'Italiani ritornino dopo le gare utopistiche e impotenti della imitazione alemanna.

A questo studio, che non è finito, si collega un'interessante notizia sulla partitura delle «*Nozze di Figaro*», il cui autografo fu donato, non è molto, alla Biblioteca Reale di Berlino; e qui il lettore ha sorpresa osservando la unita copia di una pagina in partitura dell'*Ouverture*. Vi è cioè un cambiamento molto importante fatto da Mozart stesso.

Oltre il ritratto del Metastasio, il fascicolo contiene anche quello della Signora Teresa Saporiti, la prima che cantò la parte di Donna Anna nel *Don Giovanni*, a Praga nel 1787.

G. R. Kruse, il noto biografo di Lortzing, comunica pure interessanti notizie sopra un *Singspiel* immaginato da lui e che ha per soggetto alcune scene della vita di Mozart con la musica di questo maestro. Egli ne cita alcuni brani: fra i personaggi è il Salieri.

Altri articoli minori contiene il fascicolo, graditissimo ricordo agli ammiratori di Mozart e giusto avvertimento del come si possono veramente onorare gli artisti che hanno bene meritato della patria.

L. TH.

H. E. WOOLDRIDGE, M. A., The Oxford history of Music. Vol. I. *The polyphonic period*. Part I, *Method of musical art, 330-1330*. — Oxford, At the Clarendon Press. Un volume di pag. 333.

Il prof. Wooldridge, dell'Università di Oxford, ha esposto il piano di una storia della musica in sei volumi, che, a giudicare da questo primo, deve riuscire un lavoro diretto da una sana e positiva erudizione. Chè se in questi studî scientifici ormai non si lasciano le vie battute, o per meglio dire, non si ritorna sulla traccia degli studî antichi, non è possibile un progresso, un'utilità, una praticità loro qualsiasi. Una storia dell'arte deve abbandonare il sistema biografico, deve trattare più dell'arte che degli artisti, deve essere più assai che notizia di fatti e rinomanze personali. A noi importa sviscerare le questioni e scoprire l'intima ragione di ogni fatto, trovare il nesso che egli contrae nella serie delle manifestazioni affini o disparate, vicine o lontane, passare da per tutto colla face della scienza, soffermandoci anche dinanzi a piccoli principii, dai quali quasi sempre sorgono le grandi tendenze.

Il Wooldridge ebbe la fortuna di potersi servire di un manoscritto della Biblioteca Laurenziana di Firenze, che gli ha fornito la chiave per poter risolvere importanti problemi circa la musica medievale (il soggetto del volume presente) e riferire esempi non ancora noti di forme di *organum purum* e di *conductus*. Egli ha potuto così chiarire alcune questioni oscure e controverse circa l'origine del *contrappunto* e del *mottetto*, ed ha inoltre, sulla autentica base di altri importantissimi codici, potuto meglio penetrare negli studî di semeografia e di trascrizione, nei quali noi ci troviamo ancora in uno stato di deplorevole incertezza.

I materiali della polifonia si devono bensì ridurre alla musica greca, la quale, se non conobbe armonia, come pare, nel senso nostro, ebbe tanta parte nella diafonia e nella unione delle melodie, che ad essa appunto e al suo *systhema maximum* va ridotta la evoluzione della musica occidentale verso l'anno mille. Ora il Wooldridge, che della musica greca pur si è occupato, poteva con non grande fatica, perchè le opere del Doni gli avrebbero di gran lunga facilitato il suo còmpito, fondare molto più sostanzialmente il rapporto non solo fra i *Modi* dei Greci e i principii della polifonia medievale, ma ben anco fra i loro *Generi* e le nostre risultanze armoniche, un terreno fecondo indubbiamente di risultati nuovi ed istruttivi.

La parte in cui la dottrina del Wooldridge eccelle veramente, è tutta l'intricata matassa dell'*Organum*, del *Discanto* e della *Musica mensurale*. Egli ce ne dà un quadro così completo e così bello, tanto per le notizie storiche e teoriche quanto per la scienza della

interpretazione e la quantità dei componimenti estratti dai codici, che noi non possiamo altro che essergli grati di avere, pur coll'occhio rivolto più alla storia che alla scienza, raccolto il materiale necessario alla decifrazione dei passi, dei tempi e delle specie di ritmi — parte bellissima del volume — che più sono difficili, vuoi per la sostanza musicale, vuoi per la specie della notazione.

Le dissertazioni su l'*Organum* e la *Diafonia* la cedono in importanza a quelle sulla relazione della notazione misurata coi ritmi fissi, non però alla dimostrazione della origine delle forme del Contrappunto, della *Cantilena*, del *Rondel* e del *Moletus*. Questa parte è pur essa trattata con sicura e chiara erudizione; e ciò che dà un aspetto ed un'importanza nuova anche a questa, che è una delle più difficili sezioni nella storia della musica, è la copia dei componimenti rivelati. L. Th.

Critica.

E. ANTOCI, *Musica Italiana*. In-16°. — Ragusa, 1901. Piccitto e Antoci.

L'autore che suole passare le serate suonando con amici suoi, terzetti su motivi tolti dalle opere verdiane, e che per di più vive nella solitudine (egli stesso ce ne avverte nella Prefazione) è compatito facilmente se in queste pagine non dimostra intendimenti complessi, vaste vedute e coltura profonda.

C'è però qualcosa in questo libretto che merita di essere conosciuto. Il giudizio che l'A., entusiastico ammiratore di G. Verdi, dà dell'ultima maniera (*Otello* e *Falstaff*) del maestro: « È andato tant'oltre, a mio credere, non già per apportare, come si vuole far credere, un progresso nella sua mirabile scuola, progresso strano, affatto contrario al suo patriottismo e ai suoi ammaestramenti dianzi ricordati; ma per dare prova ai mormoratori invidi che vale quanto qualsiasi altro erudito compositore in materia di scienza musicale ». Ah, l'amico Francesco Demartino Castillet, che colle sue « vive e reiterate istanze » ha fecondato il parto del sig. Antoci, ora a cose fatte deve pur sentire la sua coscienza oppressa da un ben grave peso! B.

G. A. PINNA, *Giuseppe Verdi e l'arte sua*. Discorso commemorativo. In-8°. — Sassari, 1901. G. Dessì.

È il lavoro di un operaio che nei momenti di libertà — e lode gli sia data — si occupa della nostra arte sublime.

Lo scritto non dovea venir pubblicato; ma unicamente letto alla Scuola musicale di S. Cecilia in forma commemorativa.

Si tenga dunque conto di questa circostanza e si apprezzi la buona intenzione dall'autore dimostrata. B.

ALFRED BRUNEAU, *La musique française* (Rapport sur la musique en France du XII^e au XX^e siècle. *La musique à Paris en 1900 au théâtre, au concert, à l'Exposition*). — Paris, 1901, ed. Charpentier. — Frs. 3,50.

Non so se Giambattista Vico pensasse alla Francia scrivendo della « boria delle nazioni »; so che le parole del filosofo mi tornarono mille volte alla memoria nel leggere queste pagine in cui la glorificazione della musica francese leggiadramente si mesce a' più arguti vitupèri contro l'arte nostra. Quando il signor Bruneau non può o non sa negare a un italiano il genio, si compiace a diffamare l'uomo; come per il Lulli — anzi, scusate, per il *Lully* — del quale dice: « C'est une grande figure, évidemment, mais c'est *sur-* « *tout une vilaine figure* que celle-là; on en connaît trop *les in-* « *nombrables laideurs* pour que j'y insiste » (pag. 22). Naturalmente, i compositori francesi furono tutti in vece anime generose ed elette. Del resto, se non v'è più chi si commuova al pianto della *Sonnambula* (pag. 70), la *Carmen*, per contro, appare ancora ai dì nostri « una pittura d'abbagliante splendore, dolorosa e gioiva, briosa e « passionata, tenera e ardente, ove tutto è chiaro, tutto è schietto, « tutto è forte, breve, semplice, naturale » (pagg. 99-100); se il Rossini e il Bellini mutaron la scena in un palco di saltimbanchi (pag. 69), il Reyer e il Massenet vi riposero l'ara del Nume (pagg. 119 e 120) e oggi, cacciati gli usurpatori, i giovani maestri di Francia possono gloriarsi di comporre una coorte numerosa e valorosa le cui vittorie ànno conquistato alla patria comune il primo luogo tra le nazioni nell'arte (pag. 119).

Così, modestamente e veracemente, senza esagerazioni e senza vanità e senz'odii, si scrive dai nostri vicini la storia. R. G.

PAUL SAKOLOWSKI, *Ernst von Schuch*. — Leipzig, 1901. Hermann Seemann Nachfolger.

Nella serie cronologica dei direttori d'orchestra al Real Teatro dell'Opera di Dresda, Ernesto Schuch va a prendere un posto eminente. È una vera capacità, una grande coscienza. Ha avuto come ammiratori Liszt e Wagner e ciò mi pare che basti. Il Sakolowski ne ha descritto la vita e i miracoli in questo piccolo opuscolo, in cui egli s'è obbligato a una lode continua, linea per linea, convolgendovi l'uomo e la sua parentela. Ma ciò che più importa è che tali scritti siano realmente graditi e in tutto propizi al *genus irritabile vatum*. E potrà esserlo questo ancora. Ma io credo che la personalità degli artisti ne uscirebbe meglio e più spontaneamente rispettata, le quante volte si giudicassero con maggiore serenità e compostezza. Il Schuch è valente, è un nobile artista; la Germania ha la fortuna di possedere una corona di splendidi direttori d'orchestra, che sono anche uomini colti e di retto sentimento. La storia

dirà di loro se e quando se ne ricorderà; e di fronte alla storia questi libercoli ci faranno la figura di capitali morti e inutilizzabili, visto il noioso processo di selezione cui dovrebbero andar soggetti se si dovessero prendere colla serietà, cui mostrano di avere sì poco diritto. L. TH.

Estetica.

ETTORE ZOCCOLI, Federico Nietzsche (La filosofia religiosa — La morale — L'estetica). — Torino, 1901, ed. Fratelli Bocca. — L. 4.

Il Tocco non chiamerebbe più oggi disperata impresa quella di comporre coi frammenti dell'opera nietzschiana un armonico insieme d'idee. Ettore Zoccoli vi si è accinto arditamente: à riordinata la dispersa materia, ne à sottilmente ricercata ogni parte, l'à — dov'era possibile e senza mai licenze — ricomposta a unità di sistema; serbandosi in tutto il lavoro imparziale ne' giudizi, acuto nei raffronti, esatto nelle interpretazioni, studioso in ogni particolare del vero.

Per chi voglia conoscere l'ordine della trattazione ecco l'indice dei capitoli: **L'attitudine di Federico Nietzsche**: I. *Il pubblico*; II. *Le circostanze esterne*; III. *La sua vita*. — **Le Idee del Nietzsche**: **La filosofia religiosa**: I. *Negazioni astratte*; II. *Negazioni storiche*; III. *Negazioni sentimentali*. — **Il dilettantismo etico**: I. *Premesse critiche*; II. *Costruzione astratta*; III. *Insegnamento pratico*. — **L'Estetica**: I. *Idee generali*; II. *L'Arte wagneriana*; III. *Contro Riccardo Wagner*. — *Conclusione*.

Forse intorno all'estetica qualche maggior larghezza sarebbe stata opportuna; lo studio su le origini della tragedia, per un esempio, ricercava un esame più ampio: ma è facile desiderare il meglio in ogni più accurato lavoro. Quel che più importa in questo proposito è che l'atteggiamento del pensiero nietzschiano di fronte all'opera di Riccardo Wagner sia stato rivelato per la prima volta senza vane scuse e senza preoccupazioni e senz'odii, con una chiarezza d'esposizione che è per se stessa un commento. Una compiuta e diligentissima bibliografia chiude il libro, tale — nel suo insieme — da onorare, come altri pochi, gli studî italiani moderni. R. G.

ETTORE ZOCCOLI, L'Estetica di Arturo Schopenhauer. — Milano, 1901. Casa Editrice Giacomo Agnelli. — L. 1,50.

« Il nostro cómpito è limitato ad esporre, per ora, con precisione « il pensiero estetico dello Schopenhauer quale può risultare da un « opportuno esame comparativo di tutte quante le sue opere ». Così nell'*Avvertenza* posta innanzi allo studio.

Alcunchè di simile si propose, or à qualche anno, il Kufferath

in *Musiciens et phylosophes* (1); ma in quell'aspra selva della metafisica schopenhaueriana, che ei volle attraversare di corsa, gli successe come ad Assalonne; rimase impigliato a un dei rami; e attende tuttavia il liberatore. Ettore Zoccoli ne è in vece venuto a capo felicemente; in poco più che ottanta pagine, mirabilmente lucide, egli è riuscito a rendere agevole alle stesse consuetudini del pensiero latino la dottrina del suo autore.

Il libro si raccomanda non soltanto agli studiosi di filosofia, ma anche (ma più, vorrei dire) ai musicisti, poi che dalle indagini dello Schopenhauer procede in parte grandissima l'estetica della tragedia nuova. R. G.

MARIO PILO, Le linee maestre della filosofia del Taine. Estratto dalla « Rivista di filosofia, pedagogia e scienze affini ». Anno II, vol. III, nº 6.

È un esame del libro notissimo di Giacomo Barzellotti; e insieme un commento, ricco di ingegnose osservazioni. L'idea che informa la dottrina di Ippolito Taine, i principii dai quali procede, i metodi di cui si vale vi son dichiarati in una sintesi rapida e sicura.

« Tutta l'opera del pensatore francese » — così conchiude il Pilo — « è una delle più larghe inchieste di fenomeni e di dati etici, « individuali e sociali, che mai sieno state condotte per mezzo del- « l'indagine storica; e nel tempo stesso una delle più personali opere « d'arte e d'ingegno da cui tutto l'*io* dell'autore emerga e si disegni « evidente, nella finezza profonda dello psicologo, nell'intento pe- « netrante del poeta ». R. G.

Opere teoriche.

ANSELME VINÉE, Essai d'un système général de musique (*Étude sur la tonalité*). — Paris, 1901, Fischbacher.

Non v'ha dubbio che la varia costituzione delle gamme musicali, che informarono e informano anche al giorno d'oggi il sentimento artistico di popoli diversi, e l'evoluzione del sistema nostro, che ridusse i suoni pitagorici a naturali e li fissò temperati, si prestano a considerazioni e deduzioni inesauribili. Quelle che presenta M. Vinée in questo breve opuscolo sono davvero molto ingegnose e meritano l'attenzione non solo di quanti studiano scientificamente la teoria della musica, ma anche dei maestri compositori.

In fondo la novità del metodo seguito dall'autore consiste nel prendere per base di confronto delle gamme da esaminare le successioni di suoni che si svolgono dai gradi progressivi di una stessa serie

(1) Alcan, 1899.

diatonica, nominandole secondo la nota di partenza; mentre Helmholtz riduce queste medesime gamme sulla tonica *do* e vi segna in chiave gli accidenti necessarî alle alterazioni richieste dallo spostamento degli intervalli. Per esempio: il modo dorico (gamma di *mi*) per M. Vinée è *mi*[3], ossia rappresenta la serie di suoni che si seguono sul terzo grado della gamma di *do*, e per Helmholtz è la gamma di *do* con quattro ♭. L'uno e l'altro metodo giovano per stabilire evidentemente l'espressione dei modi antichi, determinata dalla situazione dei semitoni, in rapporto coi nostri modi maggiore e minore, e per ordinare naturalmente nuove combinazioni armoniche nel sistema odierno. Quello di M. Vinée apre in forma assai chiara larghissimo campo alla invenzione geniale di accordi finora inusitati; ma bisogna pure riconoscere che i dati posti da lui come punto di partenza per le sue ricerche non sono rigorosamente precisati. Così fin da principio egli trascura « de parti pris la distinc« tion des intervalles de *ton* en majeurs $\left(\frac{9}{8}\right)$ et mineurs $\left(\frac{10}{9}\right)$, d'un « intérêt purement scientifique » a suo avviso; ciocchè gli fa dire in appresso che « la simplicité de rapports » (dei suoni diatonici naturali) « est un point de départ exigé instinctivement par l'oreille, « sans que la justesse absolue, mathématique des intervalles soit « toujours nécessaire, en deçà d'une certaine tolérance; dans bien « des cas elle serait même antipathique à l'art » (!); e più sotto gl'impone la necessità del temperamento per ridurre naturali il *la* e il *mi* della gamma pitagorica. Ne nasce una certa confusione, perchè si ignora su quale gamma nettamente stabilita l'autore fondi le sue dimostrazioni.

Nell'esame del sistema europeo moderno l'autore tratta la questione tanto dibattuta del modo minore ed arriva alla conclusione che la gamma minore ascendente è costituita da una gamma sul secondo grado e col settimo grado alterato; nella discendente il settimo grado tornerebbe naturale ed il sesto sarebbe illogicamente alterato.

I modi greci sono esposti piuttosto in succinto, ma con molta evidenza; mancano però dettagli sulle gamme a cinque gradi e sul genere enarmonico, argomento a cui l'autore poteva rimontare per trarne la genesi dell'intero sistema.

Mirabile invece è lo studio del canto-fermo occidentale: l'autore vi ha saputo distinguere il vero e deciso carattere dei toni ecclesiastici nella maniera più efficace.

« Le système hindou » e « les systèmes arabe et persan » possono, con qualche sforzo, essere confrontati colla nostra scala maggiore

temperata. Il primo divide l'ottava in 22 parti, ordinandone gl'intervalli così:

4 3 2 4 4 3 2
sa ri ga ma pa dha ni sa

4 4 2 4 4 4 2
do re mi fa sol la si do;

nei sistemi arabo e persiano invece, secondo Helmholtz, l'ottava contiene 17 suoni, dei quali sette sono identici a quelli della nostra gamma diatonica naturale, cinque completano la serie dei mezzi toni, e cinque servono a rendere maggiore e minore ogni tono intero della serie diatonica:

do re♭ re♮ comma re mi♭ mi♮ comma mi fa

sol♭ sol♮ comma sol la♭ la♮ comma la si♭ si♮ do comma do;

mentre Kiesewetter ed altri teorici interpretano la divisione dell'ottava araba come effettuata in 17 intervalli dello stesso valore (circa un terzo di tono) disposti:

3 3 1 3 3 3 1
alif be gim dal he vvau zaïn alif
2,12 2,12 0,71 2,11 2,12 2,12 0,70
mezzi toni temperati.

L'autore crede che in pratica queste gamme non differiscano dalla gamma diatonica, essendo state formulate dogmaticamente in maniera empirica piuttosto che scientifica.

Circa i sistemi chinesi e dell'estremo oriente M. Vinée espone notizie scarsissime; egli certo non conobbe il bellissimo *Étude sur le Système musical chinois par A. Dechevrens*, pubblicato nel IV fascicolo, anno II (1901) dei *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* (Leipzig, Breitkopf e Härtel).

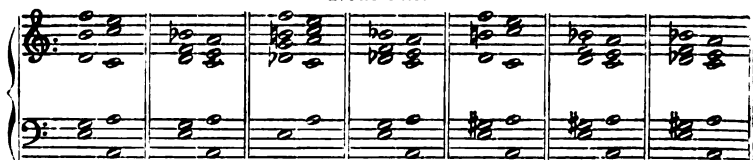
Fra i sistemi che ammettono intervalli alterati l'autore ricorda la bizzarra gamma turca:

e le alterazioni ancora più straordinarie della musica della chiesa greca in cui la terza minore discendente da *fa* a *re* (I° modo) e la terza minore ascendente *mi-sol* (II° modo) sono divise in due parti eguali di tre quarti di tono. Nel secondo modo si usa pure la successione:

È da osservare che gl'intervalli alterati così stranamente si presentano come intermediari tra le note principali che costituiscono la tonalità.

Nella terza parte dell'opuscolo troviamo le « Applications du sys-« tème général proposé dans l'ordre harmonique »; e qui l'autore mostra alcune combinazioni armoniche non ancora invalse nella musica moderna, quantunque il loro impiego sia ragionevolmente giustificato quando si riguardino le gamme secondo i principî da lui stabiliti. Risultano dalle alterazioni dei suoni naturali degli accordi. Per darne esempio trascrivo il quadro completo delle cadenze consentite dalla gamma 6; con ciò sarà compresa l'idea che ha ispirato le ricerche di M. Vinée. Egli la fa spiccare più apertamente nelle ultime pagine del suo lavoro — io la riferirò qui sotto:

Cadences parfaites *(Modes mineurs).*

Gamme

L'autore tende così a dimostrare « quelle variété peut donner la « liberté de ne pas s'en tenir obstinément à la seule altération ascen- « dante de la note *sensible* », ciocchè egli aveva annunziato fino dalle prime pagine rilevando « l'erreur du système actuel consistant « à admettre comme l'élément nécessaire à la constitution d'une « tonalité la présence d'une note dite *sensible*, septième majeure « de la tonique ». Ribatte in proposito nel *Résumé*: « Les tonalités « *naturelles* sont constituées par le rapport de quinte juste entre « une tonique et une dominante, et non par la présence d'une note « sensible à distance inférieure d'un demi-ton de la tonique »; e nella *Conclusion* dice: « Nous ne prétendons pas, du reste, exa- « gérer le rôle modeste du théoricien qui recherche ou constate « des procédés possibles; il peut se comparer simplement à celui du « chimiste qui s'efforce de mettre à la disposition des peintres des « couleurs nouvelles: refusera-t-on de les utiliser, sous prétexte que « nos aïeux ne s'en sont pas servis? ».

O. C.

HUGO RIEMANN, *Grosse Kompositionslehre*. I. Band. *Der homophone Satz* (*Melodie und Harmonielehre*). Un volume di pagine 531. — Berlin und Stuttgart, 1902. Verlag von W. Spemann. Un vol. di pag. 52ö.

Il Riemann ha composto, come egli suole, un lavoro di singolare importanza. Ha trattato della Composizione musicale sotto il duplice aspetto teorico e pratico, dando ad alcune parti una estensione non per anco nota, e riempiendo queste pagine di particolarità studiate con una peculiare abnegazione ed una minutissima ed erudita ricerca del formalismo e di tutti i suoi elementi, cercando di riordinare tutta questa materia, vista nell'àmbito dell'operosità musicale moderna, e spiegandola talora con leciti non solo, ma utili riflessi di arte antica, sotto una più liberale legislazione artistica, che a molti darà nell'occhio e per taluni non sarà nè anche scusabile.

Il Riemann può aver ragione, partendo da questo aforisma nella trattazione del suo soggetto: « Un grave pericolo deve evitare la teoria, un pericolo che può render difficile assai il raggiungimento de' suoi fini, e cioè quello di distrarre il talento dalla vita calda e pulsante dell'arte mediante astratti artifici di ragionamento e arido schematismo ». Pel Riemann ciò ha voluto dire eliminare molte regole aprioristiche e schemi formali, sostituendovi esempi svariati in grande quantità, nella somma dei quali ognuno, conformemente al suo ingegno, al suo temperamento, alla sua forza d'imaginazione, potrà trovare quello che più si concilia colle sue facoltà percettive ed immaginative. Come quindi il Riemann ripudia, pel Contrappunto e per l'Armonia, molti non sensi artistici e fatali alla fantasia, così egli ha cercato di rivoluzionare, in certo qual modo, le disposizioni

più rigide imperanti nella Composizione. Non sarebbe difficile oggi potere applicare il suo sistema, qualora si trattasse di nature artistiche elettamente organizzate e superiori; ma in caso diverso, ne dubito. Chi insegna composizione ed ha pratica della scuola pubblica, cui convengono in buon numero individui sì variamente organizzati, sa che negli studi preventivi egli non può che poco o nulla calcolare; sa che ognuno, anche senza studi teoretici, ha cominciato già a comporre; che egli si troverà di fronte a tentativi rozzi e selvaggi, e che ridurre nella retta via questi sbrigliati e disordinati arruffatori di note e di forme, non gli sarà possibile, con tutta la buona volontà, la coscienza, l'abnegazione e la fatica che egli vi possa impiegare, senza la più chiara semplificazione della materia melodica ed armonica e senza la più rigida e tenace insistenza sull'uso delle forme più euritmiche, simmetriche e decisamente razionali. Il Riemann qui soccorre ai bisogni più urgenti effettivamente, ma come? Con uno sminuzzare tutta la materia della composizione in un lavoro analitico suddiviso, lungo e finissimo, che parte dalla fraseologia musicale e vi fa capo, trattando minutamente caso per caso e ammettendo un singolare intuito e una decisa, nitida percezione di quel senso formale, che, come ripeto, negli allievi o è in uno stato primitivo, incerto e rozzo, o è stato guasto da un lavoro fatto senza studii e senza giudizio. Trovo quindi il sistema del Riemann difettoso nel lato pratico, in questo suo fondamento, in questa sua idea madre.

Il modo con cui egli svolge la sua teoria è bellissimo, è degno di ammirazione. Egli mostra tutte le possibili conformazioni della melodia; possibili, cioè, in quanto siano adattabili a modelli usati conformemente al nostro sistema, generalizzati e tipici. E così egli procede nella seconda parte del suo libro per l'armonia applicata.

La ricchezza degli esempi è quella che gioverà sopra tutto, assistita com'è da una copia di cognizioni sì di arte come di scienza, cui non manca altro che una maggiore praticità di sintesi per farne il corredo di un libro atto a generalizzarsi coll'uso agevole fra i nostri discenti.

L. TH.

MAX LOEVENGARD, *Lehrbuch des Contrapunkts*. — Berlin, 1902. Verlag Dreililien.

Seguendo i più noti dettami e gli autori maggiormente accreditati, l'A. ha compilato questo suo trattatello, che si svolge nel solito corso di lezioni. Il moto delle parti melodiche, nei sistemi vigenti da mezzo secolo a questa parte, lascia ancor molto a desiderare. È vero tuttavia che alcuni trattati di contrappunto, come ad esempio quello del Bellermann, e nella parte che la riguarda, la *Teoria della*

Composizione del Marx, oltre il trattato dell'Jadassohn, riuscirono a dare importanza sempre maggiore alla linea della melodia, più che all'arido rigorismo della combinazione armonica. Il Geyer non porta a questo sistema che un umilissimo contributo.

O il contrappunto si rifà da capo al secolo XV, o è destinato a sparire, confondendosi colla composizione polifonica a moti obbligati, che è poca cosa. L. TH.

PAUL GEYER, Kurzgefasste musikalische Elementarlehre. — Berlin, 1902. Verlag Dreililien.

Una grammatichetta della musica, che indica e spiega con la massima semplicità gli elementi del nostro sistema. Trovo lodevole il modo chiaro, intuitivo, con cui l'A. ha trattato questo suo lavoro, non lasciando presa al benchè minimo tentativo di digressioni, e mantenendosi alla superficie delle nozioni musicali. Rimanere nei limiti e rimanervi colla dovuta chiarezza e adattabilità di concetti, non è cosa nè facile, nè spesso reperibile nei trattati elementari che vanno per le mani dei principianti. Ma sono le qualità di cui ho dovuto compiacermi leggendo questo piccolo e ben fatto libercolo.

L. TH.

Strumentazione.

L. A. VILLANIS, L'Arte del Clavicembalo. — Torino. F.lli Bocca.

È con vera soddisfazione che addito questo libro a quanti s'interessano alla storia musicale, agli innumerevoli suonatori di pianoforte che, dalla lettura di esso ne ritrarranno utilità grandissima, apprendendo molte cose ignorate anche dalla maggior parte dei maestri del nostro istrumento.

Negli ultimi dieci anni le ricerche storiche riguardanti il Clavicembalo sono state attivissime, e specie in Inghilterra ed in America hanno visto la luce molte ed interessanti opere su questo argomento. Ogni italiano che abbia seguito la splendida fioritura di studi, di ricerche fatte dagli inglesi, dagli americani e dai tedeschi, doveva sentirsi umiliato osservando come nel nostro paese nessuno si dedicava seriamente alla storia musicale riguardante il più diffuso fra gli istrumenti, e come fosse ignorata dalla maggioranza dei nostri maestri di pianoforte perfino l'esistenza di opere di altissimo valore uscite al di là delle Alpi. Questa ignoranza della maggior parte de' maestri (è doloroso il dirlo!) ha per conseguenza logica che quasi nessuno fra quanti studiano il pianoforte per diletto, senta il desiderio di istruirsi nella storia e nella letteratura del nostro istrumento. E così si comprende chiaramente

come, sino ad oggi, anche gli editori più coraggiosi non abbiano potuto correre il rischio di pubblicare una traduzione d'opere straniere d'interesse grandissimo, rischio che si sarebbe risoluto a loro danno, in una perdita certa. È per questa ragione che non è stata ancora tradotta e stampata in Italia un'opera così importante quanto la biografia di Bach fatta dallo Spitta (pubblicata nel 1873-80 e già tradotta in inglese dalla signora Bell e da Fuller-Maitland) e nessuno osa di stampare altri libri oltremodo interessanti, quali, per esempio, la bellissima biografia dello Chopin fatta dal Nieks, l'*Ornamentazione* del Dannreuther (opera di alto valore e grande utilità) e la *Storia della musica per pianoforte* del Seiffert, la quale avrebbe convinto quelli che ancora non lo sono, come all'estero si approfitti e si illustrino le nostre biblioteche, meglio che in Italia.

In fatto di storia del Clavicembalo i più colti, della gran parte de' maestri italiani, eran quelli che conoscevano l'« Histoire du piano di Marmontel », libro superficiale ed eccessivamente francese.

Ho già detto che ho preso conoscenza del libro del Villanis con viva soddisfazione. Ciò dipende da vedere alfine, pubblicata un'opera italiana così profondamente pensata e così felicemente esposta che non ci lascia più invidiare nessun altro libro, pubblicato fuori d'Italia, sullo stesso soggetto. Ed ho fede che ognuno, fra quelli che lo leggeranno, si troverà d'accordo con me nel riconoscerne il grande valore. La disposizione originale della materia, le notizie copiose, la critica giusta e profonda, il bello stile ne fanno un libro che merita gli elogi più vivi e più ampî.

L'autore dà evidenti prove di conoscere profondamente non solo tutto ciò che fu scritto concernente il soggetto principale del suo lavoro, ma dimostra d'aver fatto ricerche e studî minuziosi sulla storia de' paesi di cui parla, sulle condizioni artistiche e letterarie delle diverse epoche; perchè il libro è informato a quello spirito eminentemente moderno di critica che indaga l'evoluzione di un'arte, tenendo gran conto delle condizioni dei tempi e dello sviluppo delle arti affini. Parlando dell'ambiente in Inghilterra, sul finire del secolo XVI, l'autore fa un confronto fra: « l'apparire del piccolo quadro musicale, affidato alla estensione limitatissima delle prime tastiere, e l'affermarsi ed il graduale imporsi di quelle minute rappresentazioni cui, in prosieguo di tempo, verrà dato il nome di *miniature* », confronto che conclude con queste parole: « A quello stesso modo che l'arte pittorica posta al servigio dei ritrovi eleganti crea il gingillo, così l'arte musicale, a contatto delle gale e dei nastri, fra il nuovo rigoglio di vita profana scorda le tradizioni

religiose e scande sulla tastiera i ritmi della danza. Per un lato la grande scuola pittorica dei Van Dick o degli Hans Holbein crea le miniature dei Cooper o degli Olivers: per l'altro le tradizioni nobilissime dei contrappuntisti fiamminghi guidano i Byrd e i Gibbons, i Blow e i Purcell alle nuove e gentili loro creazioni. In quella le nobili sprezzature del tocco, il fare largo e sdegnante l'ultima levigatura, l'abborrimento dai lenocinii dell'arte spariscono, per cercare nella miniatura la perfezione suprema del contorno, la finitezza meticolosa del disegno e la trasparenza del colorito; similmente le grandi linee architettoniche delle composizioni sacre si vanno a poco a poco modificando nei quadretti musicali della scuola nascente, le tonalità chiesastiche a grado a grado tramontano, ed il romanticismo precorritore di nuove tendenze, spingendo gli artisti all'espressione, scherza e divaga e trilla intorno ai disegni originali. Così si crea una folla di abbellimenti e giochetti sonori che raggiungeranno l'apogeo — lo vedremo in uno speciale capitolo — nella scuola di Francia ».

Il Villanis ha diviso la sua opera in cinque libri dedicati successivamente all'Inghilterra, all'Italia, Francia, Germania e Terre Basse, mostrando con tale disposizione lo sviluppo cronologico dell'arte della tastiera nei diversi paesi. Ogni libro comincia con uno studio sulle condizioni generali storiche ed artistiche del paese, poi parla dei *precursori* che dànno il primo sviluppo all'arte e, in certo modo, preparano il cammino ad un grande virtuoso che segna l'apogeo di ogni scuola, indi dei *successori* a mezzo dei quali si ampliano le forme create dal grande virtuoso ma si vengono « man mano piegando a nuovi ideali, che troveranno esplicazione fortunata nel ciclo pianistico avvenire ».

Ogni libro ha un capitolo, oltre quelli già detti, che si riferisce a questioni artistiche d'indole generale e non esclusivamente riguardanti un solo paese.

Nella parte del volume riguardante l'« Arte del clavicembalo in Inghilterra », dopo una felicissima descrizione dell'ambiente, è notevole uno studio sulle prime forme strumentali, e gli istrumenti a tastiera. L'arte strumentale che nasce dal popolo, trova il suo primo sviluppo nei ritmi di danza; è come una rivincita dello spirito popolare, anelante a godere la vita, stanco dalla gravità dei canti chiesastici e dalla preziosità fredda e compassata del *Mottetto* e del *Madrigale*. A mano a mano vengono formandosi delle raccolte di danze, e da queste vediamo nascere la *Suite*. L'autore ne illustra lo sviluppo con acutezza, parla dell'*Ouverture*, e, a proposito di questa, nota come « già prima che la Francia con Lulli

offrisse il modello dell'*Ouverture*, Claudio Monteverde nell'*Orfeo* (1607) tracciava la *Toccata* che serve di preludio al lavoro: e la breve frase musicale in *Do*, che per tre volte in essa si ripete, potrebbe segnare un antefatto alla divisione ternaria dal Lulli adottata ». E termina il suo studio mostrando le origini della Sonata moderna, e quelle del Concerto da camera.

Notevole è la parte concernente lo sviluppo degli strumenti a tastiera. L'epoca della loro comparsa non è dato ancora di poterla fissare in modo relativamente giusto. L'autore cita un *clavecin* esistente nel 1404 a Bruges.

La descrizione dei diversi tipi d'istrumenti a tastiera è precisa e chiara. Il capitolo termina con una minuziosa descrizione di una spinetta esposta a Torino nel 1898 alla mostra degli strumenti, e d'un clavicembalo appartenente al Museo di Torino.

Al musicista più geniale della scuola inglese, Enrico Purcell, l'autore dedica un intero capitolo. Altrettanto egli fa per Domenico Scarlatti, per Francesco Couperin, per G. S. Bach, nei libri riguardanti l'Italia, la Francia e la Germania. Lo studio speciale su questi grandi maestri è posto in ogni libro, come ho già detto, fra il capitolo che illustra i musicisti che li precedettero e quelli che li seguirono. Non è possibile in una recensione, per quanto diffusa, poter discorrere singolarmente di tuttociò, e tanto più perchè l'autore (oltre essere diligentissimo nelle ricerche storiche) raggruppa i diversi cicli di musicisti con osservazioni profonde che vogliono essere concatenate le une alle altre.

Nel libro riguardante l'Italia trovasi uno studio molto originale sulla genesi del pensiero musicale. L'autore spiega la ragione di questo suo studio con le seguenti parole: « Nel giudicare le opere del passato ciascuno procede con un criterio che, risultando da un seguito di considerazioni personali, assume sempre carattere soggettivo. Ecco perchè non sembra fuor di luogo esporre al lettore i concetti da cui muove il giudizio, nel presente lavoro: facilitandogli così l'opera critica nell'accettare o respingere le conclusioni proposte ». Il dare un sunto di questo capitolo è cosa oltremodo difficile e richiederebbe molto spazio; mi limito perciò ad accennare che il Villanis vuol dimostrare come la musica sia provocata nell'animo dell'artista da sensazioni che non potrebbero essere rese con la parola. Mario Pagano dice: « I moti dei corpi, entro lo spirito per mezzo dei sensi recati, generano le idee, e i medesimi moti estrinsecati al di fuori producono le parole, le quali sono uno spirito, per dir così, emanato dall'idea: cosicchè il sentire e il parlare sia come un flusso e riflusso, una ispirazione e respirazione. Gli

oggetti esterni ci inspirano i loro movimenti: e quasi un flusso da lor partito entra in noi, e per le parole quasi respiriamo cotesti moti, e si fa un tal riflesso ». « Senonchè, aggiunge l'autore, il nostro linguaggio non ha mezzo per rivelare altrui l'intima essenza delle impressioni sensoriali. — Olfatto, gusto, vista, udito — tutte queste manifestazioni d'un unico senso primordiale: il *tatto* — non trovano in lui interprete: ed i poveri sensi, cui dobbiamo le nozioni, gli incanti, i dolori dell'esistenza, furono dimenticati da quello stesso mezzo di comunicazione che doveva partecipare ai nostri simili le nostre impressioni particolari ».

Ed ecco che queste sensazioni le quali non possono avere esplicazione esteriore per mezzo della parola (mezzo troppo imperfetto a rendere alcuni stati di eccitazione destati nel nostro essere) provocano nel cervello dell'artista il bisogno di ricercare una formola con cui renderli all'esterno rifiutando « il veicolo letterario o verbale come quello che non sa fornire una materia atta a rivestirne le forme ».

Dopo d'aver lucidamente dimostrata la genesi della musica, l'autore indaga sulla ragione della simmetria della *forma logica* nel discorso musicale. Questo capitolo ha come una continuazione, nel libro dedicato alla Germania, in un profondo studio sul « Concetto dell'unità nella composizione », capitolo che sono dolente di non poter riassumere.

Nel libro riguardante la Francia, è molto notevole un capitolo nel quale l'autore tratta degli ornamenti nella musica per clavicembalo e ne ricerca e discute l'origine. Il Villanis combatte la supposizione del Marmontel, condivisa da altri musicisti, che gli ornamenti fossero motivati dalla povertà di suono degli antichi strumenti, ne' quali le corde assai corte riuscivano inette a vibrare un po' a lungo. Anzitutto è da osservare che gl'istrumenti erano uguali in tutti i paesi, mentre l'ornamentazione veniva usata più o meno nelle diverse nazioni; così che, mentre gli italiani se ne servivano poco, i francesi facevano uso nelle loro composizioni d'una fioritura veramente eccessiva. La qual cosa dimostra che non era la struttura degli strumenti che originava l'ornamentazione, ma sibbene la diversità dello stile e del gusto dei singoli compositori. Alle molte ragioni edotte dall'autore a conferma della sua asserzione altre se ne possono aggiungere: la differenza degli ornamenti fra i musicisti dell'epoca, sia nel segno che li indica, sia nel modo d'eseguirli, conferma l'induzione che ognuno ornamentava secondo il proprio gusto, tantochè F. E. Bach non segue punto i precetti del padre; il trovare manoscritti autografi della stessa com-

posizione ora con pochi ornamenti, ora con moltissimi (due manoscritti delle *Invenzioni* di Bach offrono fra di loro enorme diversità), la ripetizione di un pezzo che l'autore vuole si eseguisca prima con sobria, e poi con ricca ornamentazione, e ciò si riscontra oltre che in Couperin (citato dall'autore) anche in Bach il quale ripete talvolta « la même Sarabanda avec les agréments »: tutti questi argomenti provano che l'ornamentazione ha origini ben diverse da quelle supposte dal Marmontel. « Percorriamo le memorie molteplici sull'epoca di Luigi XIV e dei successori, ove il capriccio e l'intrigo dominavano nella Corte e nel mondo elegante: innalziamoci sino ai filosofi, che abbellivano le leggiere meditazioni col fascino d'uno spirito innato: scendiamo ai letterati mondani, la cui arguzia passava alla storia e l'inesauribile vena infiorava le più diverse trattazioni: contempliamo nelle tele e nelle narrazioni quel visibilio di gale e di foggie eleganti, ove il colore con la forma gareggiava in traccia di crescente ricercatezza: e la vita e l'arte ci sembreranno un commento vivente di quella plètora di ornamenti, che, dettati dall'intimo bisogno dello spirito, ronzano e volteggiano intorno alle trovate couperiniane ». Così dice giustamente l'autore, che nelle pagine seguenti, fa osservare come: « col volgere degli anni, l'ornamentazione esteriore a grado a grado passa nell'intimo del pensiero musicale, lo ingentilisce e tondeggia, creando un vero stile ornato che più non risponde al carattere degli scrittori antichi ». Oltre a questo capitolo speciale sugli ornamenti l'autore ha riprodotto le tavole dei segni usati dai più celebri clavicembalisti, cosicchè, anche in questa materia, l'opera sua offre cognizioni notevoli ed esatte. La parte bibliografica del libro è molto accurata e in essa viene citato quanto di più notevole si è scritto per lumeggiare la Storia del Clavicembalo. Analizzando l'indice bibliografico ho potuto notare soltanto che fra i libri relativi alla storia del pianoforte è omesso quello di Fillmore: *History of Pianoforte music.*

I pochi passi che ho riportato dal volume del Villanis, daranno al lettore di questa recensione un piccolo saggio dello stile piano, chiaro ed elegantissimo dell'autore. L'*Arte del Clavicembalo* è opera d'alto valore, ed io come pianista e come italiano mi felicito di essa, e m'auguro che il Villanis vorrà presto completare lo studio sul nostro istrumento regalandoci un libro sull'Arte del pianoforte.

B. M.

HORTENSE PARENT, Répertoire encyclopédique du pianiste. — Paris. Librairie Hachette et C^o^.

Di questa utilissima Guida si è pubblicato soltanto il primo volume, riferentesi agli autori classici. Fra le molte guide per i pia-

nisti che si sono stampate negli ultimi anni, non esito ad affermare che questa è la più precisa, completa, diffusa e per ciò la più utile. Nel principio del volume vi sono due indici degli autori (uno alfabetico e l'altro cronologico) le cui opere vengono menzionate nel volume. È una lista di 94 nomi che va da Byrd (1538) a Schumann. D'ogni autore (oltre breve cenno biografico) vi è un elenco ricchissimo delle composizioni, e non solo di quelle scritte originalmente per pianoforte, ma anche delle riduzioni e trascrizioni di opere vocali o strumentali fatte o dall'autore stesso, o da altri. Per i classici moderni, l'elenco delle opere originali è completo. D'ogni pezzo è notata: la difficoltà, la dedica, il numero delle pagine, il numero dell'edizione ed il prezzo! Spesso l'autrice della guida segnala parecchie edizioni e revisioni dello stesso volume.

Relativamente agli studi si potrebbe desiderare di veder citate una maggior copia di edizioni. Per esempio del *Gradus* di Clementi oltre le edizioni francesi si menziona soltanto quella di Tausig, ciò che, in verità, è troppo poco! Dobbiamo anche far notare all'autrice ch'essa non ha tenuto in nessun conto le edizioni dei classici stampate in Italia. E ciò non è giusto, e fa veramente meraviglia, come possa riscontrarsi così grave lacuna in un libro redatto con diligenza veramente straordinaria.

L'autrice pubblicherà presto il secondo volume della Guida, del quale faremo ampio cenno sulla *Rivista*, sperando ch'essa, nel seguito della sua opera, vorrà tenere in maggior considerazione quanto si è prodotto in Italia.

La Guida Parent merita d'essere raccomandata vivamente, perchè sarà molto utile anche agli insegnanti i più colti. B. M.

CARL SCHULZE*, *Stradivaris Geheimniss. Ein ausführliches Lehrbuch des Geigenbaues. **Mit 6 Tafeln. — Berlin, 1901. Fussingers Buchhandlung.**

Il titolo è un po' sensazionale: *Il segreto di Stradivari*; ma il lavoro, in ogni modo, è interessante ed utilissimo.

I più grandi fabbricatori di violini, Antonio Stradivari e Giuseppe Guarneri, dimostra lo Schulze, sono partiti da principii uguali; il Guarneri conosceva i fondamenti secondo i quali lo Stradivari aveva lavorato. Questi non comunicò a nessuno le sue conoscenze scientifiche, ma quanto più egli taceva, tanto più gli scolari intelligenti cercavano di studiare il suo modello e di scoprirne il segreto. Il Guarneri vi riuscì e, prova lo Schulze, che conoscendo matematicamente la costruzione del modello di Stradivari e di Guarneri, bisogna giungere alla conclusione che essi sono uguali. Il fondamento dunque di queste costruzioni sarebbe matematico. Vano è il ricercare altrove il segreto del maestro; non nelle misure e nella imi-

tazione esatta fino al centesimo di millimetro, come è stato fatto; non nella età del legno, non nella qualità della vernice. La scoperta, cui pretende l'A., è questa: che i violini di Stradivari stanno l'uno coll'altro nei rapporti di intervalli musicali: egli ha stabilito che il corpo dei violini del maestro cremonese è uno spazio costruito acusticamente; a tale persuasione si giunge misurando questo spazio non esternamente, come si è fatto fin qui, ma internamente.

Ed ecco il segreto di cui lo Schulze si studia di dare prove continue in questo suo libro, che certamente è il frutto di una coscienza matura e di una indagine diligentissima. Questo studio e queste indagini si riferiscono ai vari modelli del Guarneri e dello Stradivari, alle misurazioni delle varie *vôlte*, sì da concludere che tutti i rapporti si dimostrano acustici; fino le distanze, nelle quali il ponticello e la voce del violino dividono il corpo del medesimo, si addimostrano quali rapporti del detto carattere. Sei tavole spiegano il testo in modo chiaro e sono di molto aiuto a chi s'interessa di simili studi. Costoro, pur avendo ancora un'opinione contraria a quella dello Schulze, troveranno non di meno, in questo suo libro, grande copia di cognizioni e sopra tutto di avvertimenti ed esperienze pratiche. Varrebbe la pena che, smessi i pregiudizi odierni, si cominciasse a porre dagl'intelligenti maggior attenzione agli sforzi che l'industria dei liutai fa, si può dire ogni giorno, per raggiungere l'eccellenza antica. I resultati dello Schulze sono pratici, e la memoria erudita che li assiste potrà invogliare a prenderne nota. Dalle colonne di questa *Rivista* non è dir troppo affermando che essi sono serii e che meritano di essere incoraggiati. L. Th.

W. H. WEBBE, The pianist's A. B. C. Primer and Guide. — London. Forsyth Brothers.

Altamente interessante è la diffusa « *Guida del pianista* » (d'oltre 700 pagine) del signor W. H. Webbe. Dalle definizioni della musica date dai più celebri personaggi della storia, l'autore ci conduce fino a un accurato catalogo degli editori di musica dopo essersi largamente diffuso su le norme più elementari del tempo, delle note, dell'armonia, espressione, forme musicali, ornamenti, storia, ecc., e dopo aver palesato una coltura davvero notevolissima nell'esposizione dei varî testi che gli sembrano più opportuni per lo svolgimento delle qualità tecniche e intellettuali degli allievi. Interessante l'elenco dei più grandi compositori e pianisti benchè l'autore non abbia saputo evitare qualche inesattezza, perdonabilissima del resto se si considera quanto sia difficile il procurarsi dei particolari, in tanta copia di nomi anche di una fama relativa.

Crediamo però nostro dovere fare osservare che, al solito, l'arte

italiana è assai trascurata. Ad artisti, che saranno certamente valorosi, ma il nome dei quali crediamo non abbia mai raggiunto grande elevatezza, il signor Webbe dedica molte righe, esaltandone i pregi con grande cura. Al contrario vediamo Giuseppe Martucci nominato di sfuggita come direttore e compositore e, della sua immensa fama di pianista, non è detto una sola parola. Ma vi è di meglio ancora. Di Beniamino Cesi non si dicono che due sole parole e cioè: « allievo di Sigismondo Thalberg e autore di un metodo per pianoforte », metodo, si noti bene, accuratamente escluso dall'elenco di quelli suggeriti ai varî Maestri! A Salvatore Cherubini l'autore dedica questo diffuso (!) cenno biografico: « Scrisse sei sonate, fughe, ecc. ». Ma si dirà che Giorgio Clutsam (?) « è pianista fortissimo », che Giorgio Calcott fu « artista valoroso come esecutore, insegnante e specialmente come accompagnatore » e si dedicheranno sopratutto ai Tedeschi degli Inni entusiastici d'elogio. Noi comprendiamo e rispettiamo tutte le opinioni, ma crediamo di dover protestare una volta di più contro i falsi criteri coi quali all'estero si giudica la nostra arte, che sotto tanti rapporti non ha al contrario da temere nessun paragone. B. M.

Ricerche scientifiche.

I. DONATH, Contributo allo studio dell'amusia. — (*Wiener Klinische Wochenschrift*) 1901.

Dopo aver parlato delle forme comuni dell'afasia e dell'agrafia viene a parlare di una nuova forma descritta per la prima volta dal Knoblauch sotto il nome di *amusia* che consiste nella perdita delle facoltà musicali: si tratta di una forma di afasia che colpisce solo coloro i quali hanno studiato la musica. L'individuo il quale prima sapeva distinguere benissimo un motivo di un'opera musicale essendo affetto da amusia non lo ricorda più e quando lo risente lo crede affatto nuovo. Si può anche avere alessia musicale o agrafia musicale, essere cioè impossibilitati a leggere le note stampate o a scriverle indipendentemente dall'amusia.

Degli studi accurati su questi strani soggetti potranno portare dei contributi molto importanti allo studio della storia della musica e della genesi del genio musicale perchè mostrerà bene la differenza che intercede fra melodia, armonia, ritmo, suono, tono, ecc. Si può infatti avere delle amusie parziali, si può non aver dimenticato di suonare al piano una melodia ma sbagliarne il ritmo o sbagliarne i toni o le pause.

Un individuo di 25 anni studiato dal Kastf in seguito a una emi-

plegia a destra e ad afasia motoria suonava al piano conservando il ritmo della melodia e dando al suono il giusto valore, ma non suonava in giusto tono nè aveva nozione dei giusti intervalli, quantunque fosse stato un grande cantante.

Un altro individuo già sifilitico, in seguito a un accesso di apoplessia non poteva più suonare, perchè pur non avendo perduto la nozione del tono e degli intervalli non poteva più ritenere il ritmo. Egli notava molto bene i suoi errori asserendo che aveva ben scolpito in testa toni e melodie, ma che gli riesciva impossibile di esplicarli.

Sulla cecità verbale o grafica per le note essa è completamente simile a quella verbale dalla quale però è nettamente distinta; i casi, infatti, molto frequenti di cecità verbale sono molto raramente accompagnati da cecità musicale tanto che per far imparare a parlare a questi malati si consiglia spesso di imparare le frasi su un dato facile ritmo, e i bambini imparano molto facilmente i motivi prima ancora che le parole, e memoria musicale spiccata hanno spesso gli idioti.

Donath racconta di un bambino di 4 anni, affetto da due anni di idiozia mixoedematosa, quasi apatico, di intelligenza ottusa tanto che non dice che *papa*, *mama*, *baba*, *tata* e può invece ripetere perfettamente più di 50 melodie e differenti canzoni infantili, canti popolari, ecc.; gli basta sentire canticchiare queste canzoni una sola volta per ripeterle anche magari parecchi giorni dopo perfettamente.

La localizzazione dei centri musicali è stata recentemente indicata da Eddingen il quale, avendo avuto occasione di fare l'autopsia di un individuo morto in seguito a un trauma al capo con fenomeni di parafasia, sordità verbale e completa cecità musicale trovò distruzione dei due terzi anteriori della prima circonvoluzione temporale dell'emisfero cerebrale di sinistra. G. L.

Musica sacra.

R. BARALLI, *Due parole sui Melismi Gregoriani.* — Lucca, 1901, Landi.

È una strenua difesa dei melismi nel « canto genuino e legittimo « della Chiesa » contro l'opinione di coloro che li credono « una « corruzione dei semplici e schietti corali di S. Ambrogio e di S. Gre- « gorio avvenuta nel tardo medio evo, in tempi, cioè, di gusto mu- « sicale depravato; una stranezza intollerabile al delicatissimo « orecchio moderno; una violazione del testo liturgico; una cosa « contro l'arte musicale ».

L'autore invece ribatte che i melismi sparirono col diffondersi del canto-fermo, che ricorda « un'epoca di decadenza, di servilità, « d'ignoranza, di gusto depravato », senza rilevare, nella foga di sostenere la tesi e giudicando da questo solo punto di vista lo svolgimento dell'arte, che quest'epoca segna il periodo d'incubazione della musica moderna.

In aiuto delle sue asserzioni si serve delle opere edite dalla scuola di Solesmes: Dom Pothier, *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition;* Dom Cagin, *Un mot sur l' « Antiphonale Missarum S. Gregorii »; Paléographie musicale; Revue du chant grégorien,* ecc. E ciò anche per combattere il pregiudizio della prevalenza necessaria del testo sacro sulla musica, prevalenza che, secondo un principio « vaporoso » e troppo « decantato », sarebbe turbata dai melismi, quando invece « la veneranda antichità ha « fatto un'opera d'arte delle più squisite nella forma melismatica « gregoriana, la quale non isterilisce il senso delle parole, ma lo « feconda, giusta la bella espressione di San Bernardo: *Cantus « sensum litterae non evacuet, sed foecundet »* (Epist. 398).

Accumula quindi con ogni cura tutti gli argomenti che valgono in appoggio della conservazione dei melismi originali, e nello sviluppare tali argomenti coglie l'occasione di contraddire alcune idee esposte dal dottor Habel nell'opera: *Giovanni Pierluigi da Palestrina e il Graduale romano* (Ratisbona, Pustet, 1894). Tende specialmente a struggere l'accusa che, colle norme stabilite da Dom Pothier per eseguire i gruppi neumatici, le parole del testo non hanno più il primo posto, ma lo ha l'abilità artistica, cosa che non torna certamente favorevole a questo indirizzo.

Collo scarsissimo interesse che suscitano le questioni inerenti al canto gregoriano nel nostro paese, siamo ben lieti di poter accennare con lode alla pubblicazione del signor Baralli; dobbiamo però notare che la forma un po' troppo polemica dello scritto toglie efficacia agli intendimenti dell'autore. O. C.

Musica.

A. LONGO, 12 Studi di terze per pianoforte, Op. 35. — Milano, Ricordi.

Alessandro Longo ha interamente dedicato la sua opera a sviluppare il tecnicismo delle terze seguendo così il moderno sistema, riconosciuto generalmente utile, di far studiare all'allievo una serie di pezzi aventi l'istesso scopo tecnico. Il carattere generale che distingue questo volume di studi (sono ben lieto nel constatarlo) è l'italianità, la quale si appalesa nel predominio dello stile espres-

sivo, nella struttura dei passi sempre melodica, nella forma costantemente chiarissima. E tuttociò fu raggiunto senza nuocere allo scopo della raccolta che è principalmente tecnico, cosicchè gli studi del Longo si prestano a sviluppare in pari tempo il meccanismo e il senso artistico dello scolaro. Questo potrà eseguirli dopo gli studi del Moscheles, Op. 70, e son convinto che ne ritrarrà molto vantaggio.

Un musicista del valore e della serietà del Longo merita una critica sincera e severa da una rivista che abbia gl'intendimenti della nostra. Per cominciare a dire delle lievi imperfezioni (se pure possono chiamarsi tali) che a mio vedere si riscontrano nei 12 studi, noto come la sua raccolta possa sembrare un po' troppo numerosa a cagione della somiglianza di alcuni pezzi. Lo studio numero 8 è una *Fughetta* scritta interamente con terze tanto nella mano sinistra che in quella destra; l'autore merita elogi per l'ingegnoso pezzo, ma l'audizione di questo studio, a motivo dell'insistente sequela di terze, riesce dura oltremodo. Nel *Trio* del 5° studio e in alcuni passi delle *Variazioni* (12° studio) il Longo ha adottato una diteggiatura che permette un legato assoluto, ma riesce molto complicata. Però trattandosi di *studî* si comprende che l'autore la scelse a scopo didattico. Simili diteggiature furono proposte e raccomandate da un pianista spagnolo, Pujol, che ha scritto su questo soggetto un metodo per pianoforte nel quale propugnava dei nuovi sistemi di diteggiature.

Se la valentia del Longo come pianista non fosse nota, se ne rimarrebbe convinti dalla semplice lettura di quest'opera didattica, perchè in essa ogni frase, ogni passaggio, è scritto in maniera oltremodo adatta al nostro istrumento, la qual cosa si riscontra soltanto in quelli che posseggono in notevole grado le qualità dell'esecutore. L'autore sviluppa ne' suoi studi ogni genere di meccanismo riferentesi alle terze; noto come nel N. 5 adopera le terze maggiori in scala cromatica (che s'incontrano tanto raramente), nel N. 7 le terze legate senza voltata del pollice, nel N. 9 le dispone alternativamente fra le mani, e nelle *Variazioni* in molti ed ingegnosi disegni.

Artisticamente questi studî sono notevoli, come ho già detto, per la linea chiara e simpatica, per la melodia spontanea, e l'armonizzazione sempre elegante. Mi permetto osservare che nel N. 10 l'autore ha forse ecceduto nelle qualità che possiede in modo notevolissimo, la spontaneità e la chiarezza, perchè il tema di questo studio appare eccessivamente ingenuo e un po' vecchio. Debbo invece segnalare il primo studio, composizione oltremodo elegante, il terzo, il nono, l'undecimo (una riuscita imitazione chopiniana) e le

ingegnose *Variazioni* che chiudono la raccolta, pezzi che dànno ancora una prova delle notevolissime qualità di compositore di Alessandro Longo. B. M.

Varia.

Dottor CRISTOFORO SCOTTI, *Il pio Istituto musicale 'Donizetti, in Bergamo*. Pubblicazione a cura della Congregazione di carità. — Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, MCMI.

Questo volume, splendido per il lusso dell'edizione, contiene la relazione presentata dal Dottor Cristoforo Scotti ai suoi colleghi della Congregazione di Carità sulle vicende occorse circa il progetto di rendere stabilmente ordinata la Scuola di musica dipendente dalla Congregazione stessa.

Ordini del giorno dei Consiglieri, note del Prefetto e deliberazioni della Giunta provinciale amministrativa stancano il lettore che dell'argomento non può interessarsi; ma tra questo ammasso di atti ufficiali trova posto opportuno, dalla pagina 48 alla 91, la storia, molto bene dettagliata specialmente pel secolo XVI, di quella scuola di musica che vanta fra i maestri che v'insegnarono Franchino Gafurio, Giovanni Battista Bassani e Simone Mayr, e in favore della quale si occupò Cipriano Rore.

Però era inutile che l'autore si dilungasse a tratteggiare qualche punto della storia della musica rimontando a Guido d'Arezzo; tali nozioni, talvolta poco precise, non giovano a coloro che nel libro cercheranno solo documenti per illustrare l'arte italiana.

In occasione delle feste pel primo centenario della nascita di Donizetti, la scuola, che fino allora era chiamata semplicemente *Pia Scuola di musica*, assunse il nome di *Pio Istituto musicale Gaetano Donizetti*. Lusinghiamoci che oggi il formalismo della nostra burocrazia ne permetterà l'assestamento definitivo. O. C.

GABRIELE D'ANNUNZIO, *In morte di Giuseppe Verdi*. Canzone preceduta da una orazione ai giovani. — Milano, 1901, ed. Fratelli Treves. — L. 1.

La canzone è nella mente di tutti; men noto è il discorso che la precede. Come già Antonio Fogazzaro, il D'Annunzio esalta in Giuseppe Verdi la volontà operante che fu pari al genio. « Egli la« vorò » — aveva detto il poeta di *Valsolda* — « quando tutta la gloria « che questa terra può dare era già sua, e non vi era più che un « esempio di magnifico lavoratore da mostrare al popolo italiano ed « al mondo ». « L'opera sua » — scrive con non diverso pensiero l'Imaginifico — « potrà forse oscurarsi nei secoli, se bene talune « delle sue melodie abbiano il carattere eterno della Natura dal cui

« grembo furono tratte. Ma per sempre sarà celebrato nei fasti umani
« l'eroismo intellettuale di colui che, nell'estrema vecchiaia, volle
« e potè ancor salire verso forme di Bellezza più complesse, con
« un ardore che sarà per sempre ai giovani magnifico esempio ».

R. G.

I. RESASCO, Verdi a Genova. Ricordi, Aneddoti ed episodi. Pensando a Verdi. Note e ricordi personali di G. De Amicis. 1 vol. in-8°, fig. — Genova. F.lli Pagano. L. 2.

L'equilibrio veramente singolare della personalità che oggi Italia piange doveva essere assai di rado turbato nelle contingenze della vita, quindi assai difficile ritrovar nei casi del maestro qualcosa che uscendo dal campo della normalità stimolasse la curiosità dei lettori.

Non diciamo che questa raccolta sia addirittura interessantissima e che gli episodî narrati abbiano tutti importanza singolare: è un libretto tuttavia che si fa leggere con diletto e che aiuta a far apprezzare ancora maggiormente le qualità di sano equilibrio di Giuseppe Verdi. B.

ÉMILE ZOLA, L'Ouragan. Drame lyrique en quatre actes (per la musica di Alfredo Bruneau). — Paris, 1901, ed. Charpentier. — Frs. 1.

Forse Alfredo Bruneau volle dimostrar con l'esempio che la musica può far tutto dimenticare, anche le sciocchezze dei letterati infrolliti. Se così è, egli non poteva scegliere di meglio: poichè non mai favola più insulsa fu scritta in prosa più vile. R. G.

Orfeó Catalá de Barcelona. Tournée artistique au Midi de la France, Novembre 1901. — Barcelona. Obrador Gráfich. Thomas.

« La renaissance Catalane est un fait. La Catalogne existe! De
« toutes les manifestations de cette vitalité catalane, l'*Orfeó Catalá*
« n'est certes pas la moins intéressante ». Così scrive L. Xavier de Ricard per illustrare il programma del giro artistico che la Società *Orfeó* di Barcellona, fondata nel 1891 da M. Lluis Millet, si propose di compiere lo scorso novembre nel mezzogiorno della Francia.

Sorta allo scopo di « retrouver et ressusciter l'âme même de la
« Catalogne dans toutes les chansons populaires de tous les coins
« du terroir catalan », l'*Orfeó* arricchì di anno in anno con più larghi concetti il suo repertorio, che oggi comprende svariatissime composizioni sacre e profane dei maestri più celebri del secolo XVI e del XIX. Ne dirige l'esecuzione il Millet, che all'uopo dispone di un coro di 200 voci.

Nel bellissimo programma che mi sta dinanzi figurano Orlando Lasso *(Ah quel bel écho!)*, Janequin *(Le chant des oiseaux, La guerre)*, Vittoria *(Caligaverunt oculi mei)*, Palestrina *(Missa Papae*

Marcelli), Comes *(Les cloches de Noël)*, C. Frank *(La Vierge à la crèche)*, Mendelssohn *(Toast patriotique)*, Zöllner *(La joie du meunier)*, Bordes *(Dialogue spirituel)*, e varî compositori spagnuoli poco o punto conosciuti fuori del loro paese. Sulla personalità artistica di alcuni fra essi (Millet, Clavé, Más y Serracant, Noguera e Nicolau, contemporanei, e Brudieu, del secolo XVI) sono esposti brevi cenni nel presente opuscolo. O. C.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 42. — Mantovani, *Mozart a Milano.*

N. 43. — Untersteiner, *L'Italia musicale giudicata all'estero.* — Tabanelli, *Il diritto di palco.*

N. 44. — Mantovani, *Mozart a Milano.* — Zimmern, *Da Londra.*

N. 45. — Fedeli, *Ricordi Belliniani.*

N. 46. — *A proposito di un'opera... nuova!* (Il « *Chopin* » del M° Orefice). — Mantovani, *Mozart a Milano.*

N. 47. — Arner, *Il « referendum » per la Scala.*

N. 48. — Untersteiner, *Una proposta.* — Zimmern, *Da Londra.*

N. 49. — Fontana, *Curiosità Verdiane.* — Gallone, *Giuseppe Rheinberger.*

N. 50. — Fontana, *Curiosità Verdiane.* — Tabanelli, *Giurisprudenza teatrale.*

N. 51. — Fontana, *Curiosità Verdiane.* — Levi, *I funerali della Canzone.*

N. 52. — Fontana, *Curiosità Verdiane.* — *Sogno di Natale.* Lanterna magica per musica.

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 7. — F. Vatielli, *Vincenzo Bellini.* — A. Gentili, *Ueberbrettel.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 68, 69. — N. Abate, *Un errore artistico.* — *Chopin a teatro.* — *Le nuove leggi tedesche sul diritto di edizione.*

N. 70. — N. Abate, *A proposito di Bellini.* — *Le nuove leggi tedesche sul diritto di edizione.* — Falconi, *I trattati di S. Jadassohn.*

N. 71. — A. Bonaventura, *Le lettere di Rossini.* — Elia, *Impressioni sul « Mosè » di Perosi.* — *Le nuove leggi tedesche.....* — Falconi, *I trattati di S. Jadassohn.*

Le Cronache musicali. Rivista illustrata (Roma).

N. 26. — Gentili, *Due ambienti musicali.* — Incagliati, *La riforma delle bande militari.*

N. 27. — Falbo, *Cosas de Italia* (a proposito della commemorazione Belliniana). — Varino, *Giovanni Bottesini.*

N. 28. — *Il centenario di Bellini.* — Varino, *La musica di Bellini.* — Barini, *Bellini e Ferdinando Hiller.* — Incagliati, *L'insuccesso della « Norma ».* — Falbo, *Un amore di Bellini.*

N. 29. — Sórgoni, *L'interpretazione scenica negli artisti lirici.* — Varino, *Intorno al « referendum » di Milano.*

N. 30. — Vessella, *L'esecuzione della « Messa solenne » di Bach a Berlino.* — Ducci, *Santa Cecilia nella leggenda e nella storia.*

N. 31. — Parodi, *I maestri francesi per Bellini.*

Musica sacra (Milano).

N. 10. — *I decreti della S. C. dei R.* — Grassi-Landi, *La scala diatonica dalla sua origine al suo compimento.* — *Una Messa di vecchio genere.* — *A Berlino sì..... a Roma ed a Milano no!*

N. 11. — *I decreti ecc.* — E. Bewerunge, *Avventure musicali in Roma.* — Weidinger, *Attraverso i paesi tedeschi.*

N. 12. — *Il 25° del periodico.* — *Articoli riassuntivi e commemorativi.*

Rivista Teatrale Italiana (Napoli).

Ottobre 15. — Samoggia G., *Il caso del tenore Bonci.* — Prudenzano F., *La musica nei drammi di Shakespeare.*

Novembre 1. — D'Arienzo N., *Vincenzo Bellini.* — Ognissanti A., *Cenni della vita e delle opere.* — Prudenzano F., *Per un monumento al grande maestro.*

Novembre 15. — De Leva E., *I musicisti.*

FRANCESI

La Voix parlée et chantée (Paris).

Novembre. — Lermoyez, *L'hygiène de l'oreille.*

Décembre. — *Rudolph Kœnig 1832-1901* (necrologia). — H. Marichelle, *A propos de l'enseignement auriculaire.* — A. Lenoel-Zevort, *Diction chantée et chant parlé.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 17. — Marnold, *Les conservatoires et la musique.* — Bénoît, *Étude sur la Grande Messe en* si mineur *de Bach.*

N. 18. — De la Laurencie, *Un coin du XVIII[e] siècle: Les amateurs de musique de chambre.* — Debay, *« Les Barbares ».*

N. 19. — Marnold, *Les conservatoires et la musique.* — De la Laurencie, *Observation sur les opinions en musique.*

N. 20. — MARNOLD, *Les conservatoires et la musique.* — DEBAY, *« Griselidis »*.

N. 21. — MARNOLD, *Les conservatoires et la musique.* — DEBAY, *Autour de « Siegfried »*.

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 41. — *R. Wagner et la Révolution.* — A. P., *J. Jacques Rousseau émule de Rameau.*

N. 43. — H. IMBERT, *« Les Barbares » de M. Camille Saint-Saëns.* — *Le « Leitmotiv » et les compositeurs français.*

N. 44. — ED. SCHURÉ, *Cosima Wagner.* — ANDRÉ GEDALGE, *Un nouveau traité de fugue.*

N. 45, 46, 47, 48, 49. — J. TIERSOT, *Le dernier opéra de Gluck: « Echo et Narcisse »*.

N. 45. — H. IMBERT, *La « Correspondance » d'Hector Berlioz, jugée par Gustave Flaubert.*

N. 45, 46. — H. DE CURZON, *La Zarzuela espagnole à Paris.*

N. 46. — *Saint-Saëns et l'opinion à l'étranger.*

N. 47. — H. IMBERT, *« Griselidis »*, Musique de M. Massenet. — J. BR., *Le « Tannhäuser » au Théâtre royal de la Monnaie.*

N. 48. — J. TIERSOT, *Une œuvre inconnue de Mozart* [Si tratta d'una *Ouverture* inedita eseguita ai concerti del Conservatorio].

N. 49. — G. FERRARI, *Musiciens anglais* [Parla della pianista Fanny Davies].

N. 50. — M. K., *« Le Crépuscule des Dieux »*. Notes préliminaires.

N. 50, 51. — H. DE CURZON, *Felipe Pedrell et les Pyrénées.*

N. 51. — *Weingartner et les « Guides thématiques »* [Il celebre direttore d'orchestra vi è piuttosto contrario, causa l'abitudine del pubblico di leggerle mentre che si eseguisce la musica anzichè prima, prestando ad essa poca attenzione].

Le Ménestrel (Paris).

N. 40-51. — *L'art musical et ses interprètes depuis deux siècles*, p. P. d'Estrées (cont.).

N. 40. — *Notes d'ethnographie musicale: quelques mots sur les musiques de l'Asie centrale, les chants de l'Arménie*, p. J. Tiersot (cont.).

N. 40-42, 45 e 51. — *Le tour de France en musique*, p. E. Neukomm (cont.).

N. 44. — *Pensées et aphorismes d'A. Rubinstein* (cont.).

N. 46-48. — *Les chansons populaires des Alpes françaises*, p. J. Tiersot [articolo molto generico e d'indole più novellista che musicografica].

N. 50. — *Pourquoi Mendelssohn a-t-il vieilli?* [la domanda non presenta nè sviluppo nè conclusione in questo articoletto asmatico e frammentario, come in genere quelli che R. Bouyer pubblica sotto la rubrica: *Petites notes sans portée*].

Le Théâtre (Paris).

Octobre II. — DE CURZON, *« La vie en voyage »*. — ADERER, *« L'Ecolière »*.

Novembre I. — Aderer, « *Les Maugars* ». « *Fausse route* ». — De Curzon, « *L'instantané* ».

Novembre II. — « *Les Barbares* » *de Saint-Saëns.*

Décembre I. — « *Les Barbares* » *de Saint-Saëns.*

Revue des Deux Mondes (Paris).

Décembre 15. — C. Bellaigue, *Les époques de la musique. — L'opéra mélodique. Mozart.*

Revue d'histoire et de critique musicale (Paris).

N. 9. — *Publication des mémoires lus au Congrès musical de Paris. — C. Saint-Saëns et l'opinion musicale à l'étranger.* — R. Rolland, *Notes sur le premier opéra joué à Paris et sur Luigi Rossi.*

N. 10. — J. Tiersot, *Une danse populaire des Alpes françaises: Le Bacchu-Ber. — C. Saint-Saëns et l'opinion musicale à l'étranger.* — L. Laloy, *Une nouvelle École de musique. Le cours de M. Vincent d'Indy.* — J. Combarieu, *Les principaux systèmes d'esthétique.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 41. — Otto Waldapfel: *Ersatz für Tonart und Moll-Dur. — Briefe von Bismarck und Richard Wagner.*

N. 42. — *Die Aufgaben der Kritik und des Publicums gegenüber den zeitgenossischen Kunstschaffen;* di Arthur Smolian. Molto bene: tutto sta a trovare simile critica e simile pubblico.

N. 43. — *Zur Berechtigungsfrage der Aufführung von Richard Wagner's Opern im neuen Prinz-Regenten-Theater zu München.* Vi è trattata la questione fra i diritti della famiglia Wagner e le pretese del Teatro di Monaco quanto alla rappresentazione delle opere di R. Wagner.

N. 44. — *Ersatz für Tonart und Moll-Dur.* L. Wuthmann risponde con obbiezioni all'articolo del Waldapfel (Vedi N. 41).

N. 45. — Adolf Prümers: *Der Curs auf Neuland.* Critica l'atteggiamento della nuova scuola ultra-wagneriana.

N. 46. — Recensioni di E. Segnitz su lavori di musica istrumentale da camera di G. Schumann.

N. 47, 48. — O. Waldapfel: *Musikalische Klanglichkeit:* circa tipi di sonorità nella musica.

N. 49-52. — Recensioni sopra alcune romanze di R. Strauss e la *Sinfonia in Mi minore* di Hans Huber.

Neue Musikalische Presse (Wien).

N. 40. — *Die Darstellung des Todes in der Musik*, di W. Mauke.

N. 41. — *Liszt und die Fürstin Wittgenstein* [Su la nota *Corrispondenza*]. — *Richard Wagner als thätiger Revolutionär.*

N. 42. — *Das Nothleidende Pensionsinstitut der Hofoper* [Interessi del *Teatro dell'Opera* di Vienna]. — *Künstlerische Jugenderziehung* [Un utile Congresso sulla educazione della gioventù artistica, tenutosi a Dresda, dà luogo a sagge osservazioni. In Italia si creano delle orchestre e dei disoccupati e all'educazione della gioventù *italiana* pensa Clivio Della Valle].

N. 43. — *Staatliche Prüfung der Musik-Lehrer*. Un esame di Stato pei musicisti: si può immaginare qualche cosa di più detestabile?

N. 44. — *Die heilige Ludmilla*. Critica dell'opera sacra di Dwořak.

N. 45. — *Tonbildung im Dienste des Sprachgesanges* del D^r F. Marschner; breve scritto e pratico.

N. 46. — « *Hoffmann's Erzählungen* », di J. Offenbach.

N. 47. — « *Manru* », di J. J. Paderewski.

N. 49. — *Auf der alten Bleiche*. Opera di K. Kovařovic [Critica].

N. 50. — *Tonsinn und Tonpsychologie*, di Bruns-Molar.

N. 51, 52. — *Der Anschlag des Klavierspielers. I.* — *Tonsinn und Tonpsychologie*.

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 42. — Articolo di Paul Hiller sull'opera *Ghitana* del Dr. Max von Oberleithner. — Paula Reber parla del *Prinz-Regenten-Theater* di Monaco.

N. 43. — Edwin Neruda, *Albert Lortzing als Mensch*. — Rob. Musiol, *Zum Geburtstage von G. A. Lortzing*. — Edmund Rochlich parla dell'oratorio « *Judith* » di August Klughardt.

N. 45-50. — Sotto il titolo « *Die Unmöglichkeit und Ueberflüssigkeit der dualistischen Molltheorie Riemann's* », G. Capellen-Osnabrück fa una discussione importante delle teorie di Riemann.

N. 45. — Victor Joss parla dell'opera « *Guntram* », di R. Strauss. — Edwin Neruda, *Offenbachiana*.

N. 46. — Edwin Neruda, *Albert Lortzing als Erzieher*. — Victor Joss, « *Die heilige Ludmilla* », geistliche Oper von Anton Dwořak.

N. 47, 48. — Rob. Musiol parla di Lortzing.

N. 47. — Karl Thiessen, *Karl Weis' Volks-Oper « Der polnische Iude » und die Kritik*.

N. 48. — Ernst Stier, *Wagneriana* von Arthur Seidl [Recensione].

N. 49. — Articolo di Georg Richter sulla nuova opera « *Feursnot* », di R. Strauss, favorevole alla musica non al libretto di E. von Wolzogen. — Benno Geiger, *Italienische Actualitäten*.

N. 50. — Edwin Neruda, *Philipp Scharwenka*. — V. Joss parla dell'opera « *Manru* » del pianista Paderewsky.

N. 51. — Elise Kratt-Harveng parla del pianista cieco Gennaro Fabozzi. — Articolo di V. Joss sull'opera « *Auf der alten Bleiche* », di Karl Kovařovic.

Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft (Berlino).

Novembre. — *Friedrich Chrysander*, di Oscar Heischer. — *The Leeds Festival*, di J. A. Fuller-Maitland. — *Ein Brief von Karl Stamitz an König Friedrich Wilhelm II*, di G. Thouret. — *Sammelbände*, di J. M. G.

Ottobre-Dicembre. — Otto Abraham: *Das absolute Tonbewusstsein*. — Josef Sittard: *Samuel Capricornus contra Ph. F. Böddecker*. — N. Kilburn: *Additional Accompaniments to Handels « Acis »*. — O. G. Sonneck: *The Origin of « Hail Columbia »*. — G. Capellen: *Der Quartsextakkord.*

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Ottobre. — *Karl Franz Friedrich Chrysander*. Cenno biografico. — *Reflections on Festival* di E. Baughan. — *Vincenzo Bellini*. — *Reviews of New Music and New Editions*. — *Musical Notes*. — Musica.

Novembre. — E. Baughan, *The gentleman in Music:* affettazioni, dilettantismo e filisteismo, sotto diverse forme, comuni ad ogni paese. — *Shakespeare in Music*. — Solite rubriche. — Musica.

Dicembre. — *Misconceptions about Music*, di F. Niecks: piccoli pensieri su la teoria e l'estetica della musica. — *A critic's perceptions*, di E. Baughan. — *March Music*. — *Tschaikowsky*. — *« Les Barbares »*. — Solite rubriche. — Musica.

Music, a Monthly Magazine (Chicago).

Agosto-Settembre. — *« Faust » in Music*, di Ernest Newman: è uno studio che penetra da vero e con la più sicura competenza il soggetto, assegnando senza pregiudizi e convenzionalità, il proprio posto ad ognuno dei principali musicisti, che trattarono il poema del Goethe. — *Program Music*, di E. B. Hill (contin.). — *Some teachers and studios in Kimball Hall*. — *The Brass Band as a social factor*. — *Editorial Bric-a-Brac:* interessante rassegna di pedagogia musicale e arte. — *Public School Music*. — *School music in Manitoba*. — *Things here and there*.

The Musical Times (Londra).

Novembre. — *Dr. Arne* (1710-1777). Schizzo biografico. — *A visit to Winchester*. — *Music in Scotland*. — *Occasional Notes*. — *Rewiews*. — *Foreign Notes*. — Musica.

Dicembre. — *Carols, English and Foreign*. — *Music in Scotland*. — *Mendelssohn's Organ Sonatas*, di F. G. Edwards. — *Dr. Arne* [conclusione]. — *Occasional Notes*. — Solite rubriche. — Musica.

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

*** In seguito a concorso è stato nominato direttore dell'Istituto Musicale di Alessandria il M° Carlo Scaglia. La Commissione esaminatrice dei titoli era composta dei maestri Tebaldini e Gallotti.

Opere nuove e Concerti.

*** *Società dei Concerti « Benedetto Marcello ».* — *6° Concerto sociale* tenuto domenica e lunedì 22 e 23 decembre 1901, nella sala del Civico Liceo Musicale « B. Marcello ». — Concerto Martucci, col concorso del maestro Cesare Pollini e del *Quartetto Bolognese*, professori: F. Sarti; A. Massarenti; A. Consolini; F. Serato.

Programma.

1. *Trio* (N. 2, in *Mi bemolle*, op. 62), per pianoforte, violino e violoncello:
   a) *Allegro*; b) *Scherzo*; c) *Adagio*; d) *Finale*.
2. *Variazioni* in *Mi bemolle*, per due pianoforti:
   Tema; *Andantino*; *Allegretto*; *Andantino*; *Allegro*; *Vivace*; *Moderato*; *Allegro*; *Adagio* (alla Chopin); *Allegro molto e con fuoco*.
3. *Quintetto* (in *Do maggiore*, op. 45), per pianoforte, due violini, viola e violoncello:
   a) *Allegro giusto*; b) *Andante con moto*; c) *Scherzo*; d) *Allegro con brio*.

*** *Per gli intermezzi alla « Francesca da Rimini ».* Sul cartellone che preannunzia la prima esecuzione della nuova tragedia D'Annunziana, è fatto parola della musica che il maestro Scontrino ha scritto allo scopo di predisporre col fascino irresistibile dell'arte dei suoni l'animo degli spettatori alle passioni che nei singoli atti si svolgeranno: i pezzi da eseguirsi fra un atto e l'altro sono detti *intermezzi* e sta benone; quello che precederà il dramma è detto *antifonia*, e non sta bene affatto.

È vero che la denominazione *sinfonia* data per lunghi anni dai musicisti italiani al pezzo orchestrale da eseguirsi prima che cominci il melodramma, non risponde in modo preciso a ciò che tale composizione rappresenta; ai nostri giorni la *sinfonia* è una delle forme musicali meglio determinate.

. . . .

Per ciò è da considerarsi improprio l'uso di tale parola per designare quella che più giustamente può chiamarsi *Introduzione orchestrale* o *sinfonica*; anche la etimologia del vocabolo in gran parte lo conferma. Infatti esso consta, come è ben noto, della preposizione greca *syn*, che corrisponde al *cum* latino, e del sostantivo *fonè*, suono, e significò da prima propriamente *consonanza*, ed anche simultaneo suono di più strumenti; passò poi a significare, nei tempi moderni, per giusta analogia, quella sorta di vasta composizione organica cui ho accennato di sopra.

. . . .

Il desiderio di eliminare un uso che può essere tacciato di improprietà, e sopratutto l'intento lodevole di evitare i possibili equivoci qualora si debbano designare con lo stesso nome due forme musicali di differente uso e dimensione, non legittima però nè può legittimare una improprietà tanto più grave in quanto consiste nel voler denominare una determinata composizione con un vocabolo che si riferisce ad un'altra forma musicale ugualmente ben determinata, la quale non soltanto non ha analogia di sorta con la prima, ma risponde perfettamente al proprio titolo, mentre questo nel nuovo uso riuscirebbe unicamente a dimostrare che la storia di una forma d'arte e la etimologia del suo nome non sono che... opinioni individuali.

Io credo che il maestro Scontrino abbia adottato la erronea denominazione *antifonia*, indottovi da un equivoco: egli deve aver ritenuto che questo vocabolo possa considerarsi composto con elementi di due differenti lingue, cioè della preposizione latina *ante*, nel significato di precedenza, e del sostantivo greco *fonè*, suono.

Si persuada, l'egregio maestro che se qualche rara volta l'uso ha consacrato vocaboli ibridi, i cui elementi appartengono a lingue diverse (*burocrazia* informi), ciò è potuto avvenire quando la parola risultante rappresentava con tale evidenza e senza possibili dubbi un determinato e nuovo concetto, da costituire una vera e notevole facilitazione e semplificazione di espressione.

Ma quando si abbia una parola che abbia uguale forma e differente significato in lingue diverse, come nel caso di *ante* latino, *avanti*, *innanzi*, e di *'antì* greco (*opposto, di contro*), e una seconda parola indubbiamente appartenente ad una sola delle due lingue medesime, come è appunto il caso di *fonè* greco (*suono*), la quale si fonde con la prima per costituire un solo vocabolo, è inammissibile nel modo più assoluto che il vocabolo risultante possa considerarsi come una di quelle rare ed evitabili forme ibride, alle quali accennavo di sopra (ossia *ante* latino e *fonè* greco). a meno che non si voglia deliberatamente sostenere un errore... insostenibile del resto, tanto più che il vocabolo regolare esiste con un significato ben noto e preciso.

Sinfonia vuol dire *consonanza*, *unione di suoni; antifonia* invece ha il significato assolutamente diverso di *opposizione di suoni*, *suono che risponde ad un altro:* e nella pratica musicale, se nell'antica Grecia significava l'intervallo di ottava, il solo ammesso nel sistema musicale ellenico, il solo possibile *suono contro suono*, ai nostri giorni, e da molti secoli, si riferisce al sistema passato alla liturgia cristiana da quella mosaica nella divisione del testo dei canti sacri e nella distribuzione delle parti tra il coro e il popolo, che consisteva e consiste nell'interporre nel progresso di un salmo o di un cantico una specie di versetto da ripetersi dal popolo, chiamato appunto *antifona*.

Lasciamo dunque la *antifonia* e le *antifone* nella chiesa, ove si trovano in casa loro, e per il teatro, se non vogliamo più contentarci della vecchia *sinfonia*, adoperiamo una frase chiara ed esplicita: *introduzione orchestrale*, o *sinfonica*, ed anche, nelle forme più modeste e meno complesse, *preludio sinfonico*.

A me pare che tale spretata *antifonia* faccia il paio con quella eresia inverosimile osata da Luigi Mancinelli (e gli increduli possono sincerarsene consultando i cataloghi del Ricordi) quando intitolò la sua introduzione sinfonica per la « *Cleopatra* » del Cossa: *Overtura*. Proprio così!...

(Dal *Fanfulla della Domenica*). GIORGIO BARINI.

*** Al *Théâtre de la Monnaie*, di Bruxelle, si rappresenta il *Crepuscolo degli Dei* in due edizioni, l'una tutta piena di tagli di ogni sorta, cominciando dalle intere scene delle Norne e di Waltraute, per la gran folla; l'altra senza abbreviazioni, per i conoscitori. Che senso squisito di praticità!

*** L'opera di Jeno Hubay, *Il Liutaio di Cremona*, piacque al Teatro civico di Zurigo.

*** *Ingrid*, opera in due atti, di Carlo Gramman, fu eseguita al Teatro civico di Lubecca.

*** Una gentile accoglienza ebbe a Colonia l'opera nuova *Ghitana* di M. von Obeerleithner.

*** *Ratcliff*, di C. Cui, andò in scena per la prima volta al Teatro di Anversa.

*** *Griselidis*, di Massenet, ha incontrato a Parigi.

*** *Claudio Monteverde* è il titolo di un'opera comica di A. Arensen, che è molto piaciuta al Teatro civico di Strassburgo.

*** Il maestro Franco Da Venezia ha diretto, alla *Singakademie* di Berlino, il suo *Konzertstück* in *La b*, per Pianoforte ed Orchestra, eseguito da Ernesto Consolo. Il lavoro del giovane musicista ha vivamente interessato.

*** In novembre s'ebbe a Parigi il primo concerto della *Nouvelle Société Philharmonique*, la quale si propone di dare ad ogni stagione musicale venti concerti a cui sono invitati i più celebri quartetti d'Europa per la musica da camera e i migliori artisti di canto pei *Lieder*.

*** Il 30 novembre s'eseguì a Parigi *La Vision de Dante*, poema sinfonico in un prologo, tre canti e un epilogo, musica di Raoul Brunel; l'opera vinse il concorso musicale della città di Parigi (1900).

Monumenti.

*** Si è formato un Comitato per l'erezione di un monumento a Lortzing in Berlino.

*** A Stoccarda si inaugurerà prossimamente un monumento a Liszt.

*** Nel prossimo anno Francesco Liszt avrà il suo monumento a Weimar.

*** Il concorso pel monumento a Wagner a Berlino, è giudicato. Ora si spera nell'energia di chi è incaricato dell'esecuzione, perchè questa sia presto un fatto compiuto.

*** A Varsavia si è progettato un monumento a Chopin.

*** Comitato per il monumento a Giuseppe Verdi in Trieste. *Avviso e norme di concorso:*

I. È aperto il concorso a due gradi per un monumento a Giuseppe Verdi in Trieste. Il monumento potrà consistere in una statua da collocarsi innanzi all'arco centrale del portico del Teatro Comunale G. Verdi, oppure in un basso od alto rilievo da adattarsi al portico od alla facciata dell'edificio;

II. La spesa del monumento non dovrà sorpassare la somma di corone 20,000;

III. Il concorso di primo grado si chiuderà alle ore 6 pom. del 30 aprile 1902, entro il qual termine i concorrenti faranno pervenire al sottoscritto Comitato i

loro bozzetti grafici o plastici, contrassegnati da un motto ripetuto in busta suggellata;

IV. La Giurìa nominata dal Comitato giudicherà i bozzetti e ne sceglierà quattro, gli autori dei quali avranno diritto di partecipare al Concorso di secondo grado;

V. I quattro concorrenti prescelti svolgeranno in un bozzetto plastico il concetto primo nel rapporto di 1 : 5, e lo presenteranno al sottoscritto Comitato non più tardi del 30 ottobre 1902;

VI. Tutti i bozzetti presentati al concorso di secondo grado resteranno di proprietà del Comitato. A ciascuno degli autori spetta un compenso di cor. 500.

L'esecuzione dell'opera verrà affidata all'autore del bozzetto prescelto dalla Giurìa;

VII. I concorrenti potranno ritirare dal Comitato la planimetria della Piazza G. Verdi ed il prospetto dell'edificio del Teatro.

Trieste, 21 dicembre 1901.

PER IL COMITATO:

Presidente	*Segretario*
Comm. Gius. de Burgstaller-Bidischini	Dott. Mario Buzzi.

Varie.

*** La bibliothèque Wagener, achetée en Allemagne par M. Wotquenne, l'érudit secrétaire du Conservatoire de Bruxelles, est arrivée à Bruxelles depuis trois jours.

Depuis trois jours, la demeure de M. Wotquenne, du rez-de-chaussée aux combles, est encombrée de tas énormes d'in-folios, de montagnes de missels protestants. C'est derrière un système de barricades d'éditions princeps et de barricades de manuscrits, qui font de la bibliothèque de l'aimable secrétaire un véritable camp retranché, que nous avons découvert le maître de céans, les reins ceints d'un tablier, accroupi devant un recueil de « tablatures » d'orgues, autographes d'Hammerschmid — 1663, — dont l'examen ravit notre musicologue au sixième ciel.

Avec son amabilité habituelle, M. Wotquenne a bien voulu nous piloter parmi les trésors de la nouvelle bibliothèque, dont quelques milliers de volumes à peine sont placés sur les rayons, préparés à la hâte.

On sait que le prix global, payé aux héritiers Wagener, est 50,000 francs. Or, il résulte du très sommaire classement fait à l'heure actuelle que cette somme ne représente pas le tiers de la valeur réelle de la collection Wagener. Parmi les volumes triés, on en a déjà rencontré une trentaine qui, — comme les pièces de clavecin de Couperin (1722), — se vendent 1000 francs et plus, et on en a compté 150 environ qui valent 500 francs pour le moins!

M. Wagener était un « bibliophile » passionné. Il est facile de le constater par l'examen des livres qu'il avait pu réunir, à une époque ou ils étaient relativement à bon marché.

Toutes ces œuvres sont dans un état de conservation parfait. Les tranches sont vierges de toute souillure et il est tel in-folio doré dont la tranche « crie » sous le doigt qui le feuillette: il n'a jamais été ouvert par son propriétaire!

D'autre part, les reliures les plus admirables enchâssent les joyaux musicaux des quinzième et seizième siècles, dont la collection Wagener abonde, et, en ce sens, elle constitue un véritable musée de reliures. Il y a là des reliures pleines en gros cuirs, d'une couleur superbe; des maroquins Lavallière; des cuirs de Russie, aux fers merveilleux; des chefs d'œuvre de la reliure italienne au dix-septième siècle et des maîtres relieurs Capé, Bedford, Thouvenin...

Quant à la valeur intrinsèque de cette bibliothèque, il nous suffira de signaler aux amateurs quelques titres de livres cueillis en passant pour les édifier pleinement.

Haffner est représenté par le recueil, — 17 livraisons, — de ses œuvres de clavecin. Le « thesaurus musicus » (1564), avec ses étonnants « ex libris », nous fait connaître une foule d'œuvres de compositeurs belges: Orlandus di Lassus, Jean Maillard, Jachet de Berchem et Clemens « non papa », si célèbre à cette époque, qu'on crut devoir le distinguer de son homonyme le pape Clément. De Roland de Lattre, il y a encore une série d'œuvres inconnues jusqu'à ce jour dans l'édition originale publiée du vivant de l'auteur. Citons aussi les pages de musique instrumentale de la main des quatre fils de Sébastien Bach, compositeur comme leur père, et la théorie musicale (1480) de Gafori et encore un livre de messe exquisement gravé à Strassbourg en 1525.

Il y a là aussi les éditions-types de Breitkopff des œuvres complètes de tous les grands maîtres, les Beethoven, Haendel, Bach, Palestrina, Mendelssohn, etc. Rien que les 160 volumes de l'œuvre de Mozart ont été acquis pour 1615 francs par M. Wagener. — A noter l'édition originale, — Rome, 1637, — de toutes les œuvres pour orgue de Frescobaldi, avec portraits, frontispices et musique gravés sur cuivre.

Les amateurs apprécieront tout le mérite d'une remarquable édition (Ballard) de tous les opéras connus de Lulli, — du recueil de motets, du même, acheté pour 1,200 marcs par le Dr. Wagener et dont on ne connaît pas d'exemplaires en Belgique.

On nous enviera le quatuor de Schubert, écrit de la main de cet illustre compositeur; les autographes musicaux de Boiëldieu, et un exemplaire, d'une somptuosité inouïe, des danses de Negro, 1604. Cet ouvrage, tout rempli de grandes planches gravées, constitue un document des plus précieux pour l'histoire du costume en Italie au début du dix-septième siècle.

Mentionnons encore la « tablature » de Somid, les opéras de Caccini, et accordons une mention toute spéciale à la collection d'hymnologie protestante de Wagener, plus rare et plus nombreuse que tout ce qu'on possède en Allemagne. Il faudrait un volume pour décrire la minutieuse richesse de ces cantiques de Salomon, édités en 1657 à Amsterdam; pour faire goûter l'aspect à la fois sévère et cossu des « lieder » de Luther, dans l'édition de Nuremberg (1543). Détail curieux et qui montre que Luther n'avait pas, à cette époque, rompu complètement avec l'Église catholique, c'est qu'il adaptait les chants de la Réforme tantôt à des airs notés par lui-même, tantôt à de la musique de plain-chant.

Un dernier mot pour le « Dresdner Gesangbuch » (1625-1632), orné du portrait xylographié de Luther.

Ce dont M. Gevaert, l'éminent directeur du Conservatoire, a été particulièrement enchanté, c'est de la découverte qu'il a faite, dans les 9000 volumes de la bibliothèque, d'un recueil de 18 opéras de Gluck presque tous inédits. M. Gevaert se propose de faire paraître une étude complète sur ces œuvres.

Signalons enfin, comme curiosité, un « Kyrie e Gloria » à 48 voix de Ballabene, dont le format dépasse un mètre carré!

(Dal *Petit Bleu* di Bruxelles). JEAN ROUX.

*** In occasione di un banchetto a Berlino, Siegfried Wagner ha tenuto un discorso, nel quale indicò la via che è tracciata alle associazioni *Riccardo Wagner*: non si facciano concerti con frammenti della musica del Maestro, ma si protegga Bayreuth nella battaglia contro l'invidia e i sentimenti sfavorevoli. Le *Società Wagner* hanno recato più danno che vantaggio. Questa la nostra opinione.

*** Il Kapellmeister Fischer di Monaco, dirige a Madrid e a Barcellona un ciclo di opere tedesche, fra le quali quelle di Wagner.

*** Mr. Colonne colla sua orchestra Parigina ha avuto un successo entusiastico nelle città principali della Germania e dell'Austria. A quando in Italia?

*** *Commissione del Museo del Risorgimento Nazionale. Genova.* Di G. Verdi sono state radunate parecchie memorie pregevoli nel civico Museo del Risorgimento. Da oggi esse sono state esposte all'attenzione reverente del pubblico. Oltre la maschera e la mano destra, in gesso, del sommo Maestro (dono degli Eredi) vi è un busto che lo ricorda in età giovanile (avuto dalla cortesia del comm. Giulio Ricordi. Nella vetrina stanno diverse lettere autografe e alcuni passi scelti dal suo epistolario (raccolta di Carlo Vanbianchi) che attestano l'amore di G. Verdi per l'unità e l'indipendenza della patria. Parecchi pezzi musicali, di significanza patriottica, compiono la considerevole raccolta dei cimelii Verdiani.

*** Col 15 gennaio inizia le pubblicazioni una nuova rivista illustrata intitolata: « *Musica e Musicisti* », editore il Ricordi.

Necrologie.

*** Il Colonnello Mapleson, di anni 73, è morto a Londra. Egli fu il famoso impresario della Nilsson e di altri artisti.

*** Giuseppe Rheinberger, dirigente l'Orchestra Reale e buon teorico, è morto a Monaco nell'età di 62 anni.

*** Alessandro Doru, insegnante nella Scuola di Musica a Berlino, è morto a 60 anni.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Antoci E., *Musica Italiana.* In-16. — Ragusa, Tip. Piccitto e Antoci.

Baralli R., *Due parole sui melismi gregoriani.* In-8. — Lucca, Tip. Landi.

Barberis E., *Commemorazione di Giuseppe Verdi.* In-8. — Torino, Bellardi e Borla.

Basso M., *Giuseppe Verdi: la sua vita, le sue opere, la sua morte.* Storia popolare. In-8. — Milano, Soc. Edit. « La Milano ».

Brugnoli B., *In memoria di Giuseppe Verdi.* Discorso. In-8. — Assisi, Tipografia Metastasio.

Crescini V., *Per Giuseppe Verdi.* Parole proferite la sera del 15 febbraio 1901 nel Teatro Verdi in Padova. In-8. — Padova, Tip. del Veneto.

Etro R., *Commemorazione di G. Verdi al Teatro Sociale di Pordenone.* In-8. — Pordenone, Tip. A. Gatti.

Flamini F., *L'opera di Giuseppe Verdi.* In-8. — Padova, Tip. Salmin. — L. 0,50.

Floridia F., *Discorso commemorativo di G. Verdi.* In-8. — Modica, Tip. Archimede.

Gerboni L., *La democrazia del genio Verdiano.* Conferenza commemorativa. In-16. — Città di Castello, S. Lapi.

Imparato P. R., *G. Verdi, i suoi tempi e la sua opera.* In-16. — Portici, Stab. Tip. Vesuviano.

Kraus A., *Catalogo della collezione etnografico-musicale Kraus in Firenze. Sezione strumenti musicali.* In-8, con 1 tav. — Firenze, S. Landi.

Laureti P., *Per la gloria di Verdi.* Discorso. In-8. — Spoleto, Tip. Ragnoli-Annesanti.

Megali del Giudice G., *Francesco Florimo l'amico di Vincenzo Bellini.* In-16. — Napoli, Tip. del *Diogene.*

Mineo E., *Omaggio a G. Verdi.* In-8. — Modica, Tip. Archimede.

Panzacchi E., *L'arte nel secolo XIX*. In-24. — Livorno, S. Belforte. — L. 1.

Pinna G., *Giuseppe Verdi e l'arte sua*. In-8. — Sassari, Tip. Dessi.

Resasco F., *Verdi a Genova*. Ricordi, aneddoti ed episodi. In-8. — Genova, F.lli Pagano. — L. 2.

Rossini G., *Lettere raccolte e annotate per cura di G. Mazzatinti, F. e G. Manis*. In-16, con ritr. — Firenze, G. Barbera. — L. 4.

Sauli Visconti A., *Giuseppe Verdi e il secolo XIX*. In-8. — Forlì, L. Bordandini. — L. 0,60.

Scotti C., *Il Pio Istituto musicale « Donizetti » in Bergamo*. In-4, con 4 tav. — Bergamo, Istit. Ital. di Arti grafiche.

Sórgoni A., *Giuseppe Verdi*. Conferenza tenuta in Roma la sera del 5 marzo 1901. In-8. — Recanati, Tip. R. Simboli.

Spinelli A., **G.**, *Commemorazione di Giuseppe Verdi*. In-8. — Modena, Tipografia degli Operai.

Tescari O., *Commemorazione di G. Verdi*, tenuta nel Teatro Comunale di Susa il 24 febbraio 1901. In-16. — Susa, Tip. dell' « Indipendente ».

Tinel E., *Il canto gregoriano: teoria sommaria della sua esecuzione*. Trad. dal franc. da M. Henrion. In-16. — Milano, Ricordi. — L. 2.

Verdi Giuseppe (da giornali e riviste). Trascrizione in caratteri stenografici con note di abbreviazione logica e autografia di E. Molina. In-16. — Venezia, Lit. G. Arnanti.

Untersteiner A., *Storia della musica*. In-16, 2ª ediz. — Milano, Hoepli. — L. 3.

Zuccarini G., *In memoria di Giuseppe Verdi: il saluto dai colli di Cupra; l'arte di G. Verdi e le sorti d'Italia*. In-16. — Cupra Montana, Tipogr. P. Uncini.

FRANCESI

Chants (Les) Nationaux de tous les pays. Aquarelles de Job, texte de G. Montorgueil, ornaments de J. Drogue, adaptation musicale de S. Rousseau. Album relié. — Paris, H. E. Martin. — Fr. 12.

Combarieu J., *Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris*. Documents, mémoires et vœux. In-8, 1 vol. — Paris, Fischbacher. — Fr. 15.

Destranges E., *« L'attaque du Moulin » de Bruneau*. Étude analytique et thématique. In-16. — Paris, Fischbacher. — Fr. 1.

Locard P., *Les maîtres contemporains de l'orgue*. In-12. — Paris, Fischbacher. — Fr. 1.

Martin J., *Nos artistes. Annuaire des Théâtres et Concerts*. 400 portraits. In-16. — Paris, P. Ollendorf. — Fr. 3,50.

Morton P., *La musique à vol d'oiseau*. In-18. — Paris, E. Capiomont et C. — Fr. 1,50.

Stoullig E., *Annales du Théâtre et de la musique, 1900*. In-18. — Paris, P. Ollendorf. — Fr. 3,50.

Vinée A., *Essai d'un système général de musique (Étude sur la tonalité)*. In-8. — Paris, Fischbacher. — Fr. 2.

Wagner R., *Beethoven*. Traduction de H. Lavignes. In-18. — Paris, Edit. de « La Revue Blanche ». — Fr. 1,50.

Willy, *Lettres de l'ouvreuse. Voyage autour de la musique*. In-18, 2ᵉ édit. — Paris, L. Vanier. — Fr. 3,50.

Richter E. F., *Tratado de armonia teórico y práctico*. In-8. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

TEDESCHI

Anders H., *Die Fundamente der Musik*. In-8. — Leipzig, C. Kühle.

Anders H., *Musikalische Fremdwörter*. In-12. — Leipzig, C. Kühle.

Anschütz F., *Praktisches Orgel-Buch*. Hildburghausen. In-4. — F. W. Gadow u. Sohn.

Armellino G., *Die Kunst des Klavierstimmens*. In-8. — Leipzig, B. F. Voigt.

Braun A., *Das Prinzregenten-Theater in München*. In-4. — München, A. Bruckmann.

Eitner R., *Biographisch-bibliographisches Puellen-Lexicon der Musiker u. Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrh.* In-8. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Geyer P., *Kurzgefasste musikalische Elementar-Lehre*. In-12. — Berlin, Verlag Dreililien.

Goldschmidt H., *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrh.* In-8. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Gruenstein M., *Praktisches Hilfs- u. Aufgaben-Buch f. den Klavierunterricht*. In-8. — Steglitz-Berlin, O. Roth.

Hanslick E., *Moderne Oper*. 2. u. 3. Thl. In-8. — Berlin, Allgemeiner Verein f. deutsche Litteratur.

Jaell M., *Der Anschlag. Neues Klavierstudium auf physiolog. Grundlage*. In-4, 1. Bd. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Josz V., *Der Musikpädagoge Friedrich Wieck u. seine Familie*. In-8.—Dresden, O. Damm.

Juon P., *Praktische Harmonielehre*. In-8. 2. Bd. — Berlin, Schlesinger.

Keller O., *Carl Goldmark*. In-8. — Leipzig, H. Seemann.

Klee H., *Theorie der Musik*. Bern, Selbstverlag.

Liszt's F. *Briefe hrsg. von La Mara*. In-8, 6. Bd. 3. Thl. — Leipzig, Breitkopf.

Loewengard Max, *Lehrbuch des Contrapunkts*. In-8. — Berlin, Dreililien.

Luckhoff W., *Das Harmonium des Zukunft*. In 8. — Berlin, E. Euting.

Marx A. B., *L. v. Beethoven. Leben u. Schaffen.* In-8. In 2. Thl. — Leipzig, A. Schumann.

Marx A. B., *Beethoven.* 5. Aufl. — Berlin, Janke.

Mayrhofer P. J., *Bach-Studien. Aestetische u. techn.* In-8. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Merk G., *Allgemeine Musik- u. Harmonielehre.* — Quedlinburg, C. F. Vieweg.

Nestler M. J., *Der kursächsliche Kapellmeister Naumann aus Blasewitz.* In-8. — Dresden, R. Zinke.

Possart E. v., *Der Lehrgang des Schauspieler.* In-8. — Stuttgart. Berlin, W. Spemann.

Prosniz A., *Compendium der Musikgeschichte.* 1. Bd. Bis zum Ende des 16. Jahrh. In-8, 2. Aufl. — Wien, A. Hölder.

Riemann H., *Grosse Kompositionslehre.* 1. Der homophone Satz (Melodielehre u. Harmonielehre). In-8. — Berlin, W. Spemann.

Riemann H., *Katechismus der Orgel.* In-16. — Leipzig, M. Hesse.

Saholowski P., *Bayreuther Nächte-Gedanken e. Nibelungen.* In-8. — Leipzig, Seeman Nachf.

Schroeder C., *Katechismus des Violinspiels.* In-16. — Leipzig, M. Hesse.

Seide A., *Wagneriana. Erlebte Aesthetik.* In-8. — Berlin, Schuster und Loeffler.

Storck K., *Das Opernbuch. Ein Führer durch das Repertoire der deutschen Opernbüchern.* In-12, 2. Aufl. — Stuttgart, Muth.

Tottmann A., *Führer durch den Violin-Unterricht.* In-12, 2. Bd. — Leipzig, J. Schuberth u. C.

Tschaikowsky M., *Das Leben Peter I. Tschaikowsky's.* In-8. — Leipzig, P. Jurgenson.

Verzeichnis, thematisches, sämmtlichen im Druck erschienenen Werke von J. Brahms. In-8, neue Ausg. — Berlin, N. Simrock.

Urspruch A., *Der Gregorianische Choral u. die « Choralfrage ».* In-8. — Stuttgart, J. Roth.

Zimmer F., *Elementar-Musiklehre.* In-8, 22. Aufl. — Quedlinburg, F. Vieweg.

Weinberger K. F., *Handbuch f. den Unterricht in der Harmonielehre.* In-8, 2. Aufl. — München, C. H. Beck.

Wolf J., *Präludien zu den gebräuchlichen Chorälen.* In-4. — Strassburg, E. Van Hauten.

Wolff C. A. H., *Die Elemente des deutschen Kunstgesanges.* In-8. — Magdeburg, C. Burmester.

INGLESI

Bache C., *Brother musicians.* Reminiscences of Edward and Walter Bache. In-8. — New-York, Pott. — Doll. 1,50.

Oakey G., *Text-Book of Harmony Analysis.* In-8. — London, Curwen.

Studies in Music. By various Authors. Reprinted from the *Musician* and edit. by Robin Grey. In-8. — London, Simpkin.

ELENCO DELLA MUSICA

In causa della deficienza di materia siamo costretti a rimandare quest'elenco al prossimo fascicolo.

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile.*

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

✢ MEMORIE ✢

Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del cinquecento.

(Continuaz. e fine, V. vol. VIII, fasc. 1°, pag. 36, anno 1901).

Marcantonio Del Pifaro, sul quale non seppi scoprire notizie, non è da confondere col Piffaro, padre del Tromboncino, di cui parlano il Fétis e il Bertolotti (*La musica in Mantova, 1400-1600*), e che fiorì *cum li piffari et istrumenti soi* (Cfr. Op. cit.) al servizio dei Gonzaga e della Repubblica Veneta sulla fine del secolo XV e nei primi anni del XVI. Il nostro Del Pifaro si dilettava sul liuto e nel primo libro, in cui pose in luce la sua bravura, raccolse *Chiarensane* e *Saltarelli*, che pomposamente intitolò *ogni sorta de balli*.

A mio avviso la *Chiarensana* era un *Passo e messo* in tempo un po' stretto. Del *Saltarello* ho già dato molti esempî. Queste due forme finiscono col divenire stucchevoli sotto la mano del Pifaro, quantunque non manchi nel suo lavoro qualche composizione degna d'essere notata. Della « *Battaglia francese* » di Janequin, sparsasi nel nostro paese per l'intavolatura di Francesco da Milano, che riprodusse in

modo preciso l'originale (1), il Pifaro prese due brani e ne allestì una *Chiarensana:*

16. *Chiarensana* « *La bataglia* ».

(1) A ciò si rese necessario che nel liuto la VI corda fosse abbassata di un tono:

Tale accordatura diviene nella mia trascrizione per terzino di chitarra (stromento traspositore):

Evidentemente Francesco da Milano usava il liuto semplice, senza corda a vuoto fuori della tastiera (arciliuto o tiorba); con questa diventava inutile l'abbassamento della VI corda, speciale per la « *Battaglia francese* ».

Ciò non faceva scandalo in quel tempo, tanto è vero che anche il De Barberis dispose la famosa *Battaglia* in *Passo e mezzo* e in *Saltarello*, quest'ultimo veramente orribile, e che lo stesso Barbetta, liutista pregevole, non mancò di sfoggiare la sua valentia in un *Pass'e mezzo « sopra la Battaglia »*, dando però prova di buon gusto (Cfr. *Liutisti del Cinquecento*, pag. 72-75).

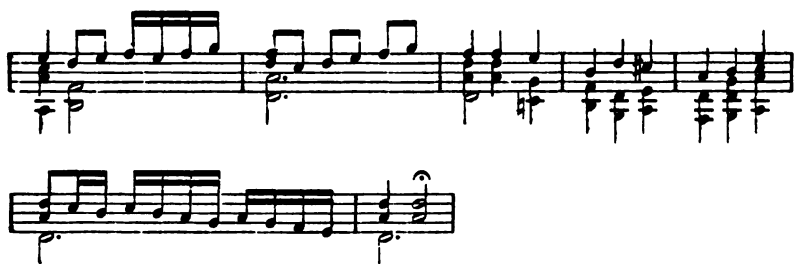
Nella *Chiarenzana « La Malvezza »* il tono iniziale è *sol magg.*, e il ballo finisce in *mi magg.*

17. *Chiarenzana « La Malvezza »*.

Stranezze simili, nei riguardi dell'arte severa, si scorgono in molte altre composizioni del Pifaro; così, p. es., il *Saltarello « G. Stampa »* comincia in *do magg.* e finisce in *la min.*; — il *Saltarello « Bel fiore »* chiude nel modo minore pur principiando e svolgendo le due prime parti nel modo maggiore; — il *Saltarello « La Ciriola »* presenta un continuo passaggio, non dispiacevole però, dal modo maggiore al relativo minore; — e il *Saltarello « Non ti partir da me »* termina alla seconda del tono primitivo, senza lasciar predominare una tonalità decisa. Ecco questi due ultimi balli:

18. *Saltarello « La Ciriola ».*

19. *Saltarello « Non ti partir da me ».*

« *L'Anconitano* », ad onta di qualche accordo ingrato alle nostre orecchie, parmi la composizione meglio immaginata dall'estro artistico del nostro liutista :

Il libro del Pifaro lascia rilevare, più spiccatamente che altrove, un procedimento melodico che non ha durato nella musica moderna: le note della scala sono alterate cromaticamente in vista di preparare, o, meglio, annunziare l'accordo successivo (Cfr. ad esempio le battute 26 e 44 della « *Malvessa* »). Lo si calcolava forse mezzo adatto per ammorzare i bruschi passaggi e per raddolcire l'inquietudine di una tonalità sempre incerta. È ben vero d'altra parte che il compositore stava sempre dubbioso nell'uso dei veri gradi della scala, specialmente se si trattava del modo minore, in un'epoca in cui le antiche tonalità si alteravano per stabilire esclusivamente i due modi accettati dall'arte moderna. Il lettore scorgerà altre prove del fatto a cui accenno nella musica da me riprodotta, se cercherà le condizioni in cui esso deve apparire (1); noti però che io ho dovuto ridurre il mio lavoro, molto voluminoso, ad una scelta accurata delle poche pagine migliori, abbandonandone la massima parte, costituita precisamente da quelle composizioni che nella loro intollerabile stravaganza racchiudevano con maggiore frequenza ed evidenza le qualità desiderate in appoggio della mia osservazione.

Passiamo ora ad una singolare raccolta di musica dal titolo:

INTABOLATURA DI LAUTO
LIBRO NONO INTITOLATO IL BEMBO
DI FANTASIE, BALLI, PASSI E MEZI, E PADOANE GAGLIARDE
Composta per il Reverendo M. p.re Melchioro de Barberis Padoano, Musico, & sonator di Lauto eccellentissimo. Dedicato al Signor Torquato Bembo.
LIBRO NONO
Venetiis apud Hieronymum Scotum,
M.D.XLIX.

(1) « *La cara casa* » del Bianchini, battute 10ª e 11ª della seconda parte; « *La cara casa* » del Gorzanis, battuta 5ª del *Pass'e mezzo*, battute 2ª e 3ª della *Padovana*; « *Santo Erculano* » del Bianchini, sestultima battuta, ecc.

Contiene di tutto un po': canti popolari (« *Il vecchio da Conegian* », « *Mia mare e anda al merco per coprarme un pignolo* »), *Fantasie*, arie di danza dal titolo seducente (« *La pavana del duca* », *Piva*, *Brando francese*, *Vesentino*, *La vilanella*, *Il Formigoto, Madonna Tenerina*, *Il traditore*), Madrigali (« *Piangete occhi miei lassi* ») e *Saltarelli* e *Pass'e messi* a profusione. Ma talvolta l'intavolatura presenta gli errori più indecifrabili, e più spesso l'insieme dei pezzi arriva ad una espressione di scipitaggine e di stranezza veramente insoffribili. Non saprei stabilire quanta responsabilità ne ridondi al liutista, che pure si qualifica, con rara modestia, « *eccellentissimo* », e che col *Bembo* era arrivato al *Nono libro;* comunque la prova di buon gusto fallisce. Devo dunque guardarmi dall'abbondare nel riprodurre *i frutti delle sue fatiche,* ammettendo solo le composizioni meglio compiute. Tra queste figurano i balli, e tra i balli prevalgono i *Saltarelli*, per il ritmo spigliato e la forma concisa.

21. *Saltarello.*

22. *« La Bertonzina » (Saltarello o Pavana?).*

23. *Saltarello.*

Una *Pavana*, che si spiega nel ritmo di quattro quarti, differenziandosi dalla *Padovana-Gagliarda* a ritmo ternario semplice o doppio, diventa *Saltarello* con facile ritocco:

24. *Pavana.*

25. *Saltarello.*

Di Melchiore de Barberis, non ricordato da biografi e bibliografi, il Catalogo Liepmannssohn contiene le opere:

« INTABOLATURA DI LAUTTO LIBRO QUARTO de la messa di Antonio Fevino sopra ave Maria intabulata et accomodata per sonare sopra il lautto dal reverendo messer pre *Marchiore de barberiis* da Padova sonatore eccel. de Lautto, da lui proprio nuovamente posta in luce, con alcuni altri suoi recercari accomodati sopra il tuono di ditta messa. Agiontovi il nuovo modo di accordare il Lautto. Venetia, 1546;

« Intabolatura di lautto libro quinto. De madrigali, et canzon francese, etc. Agiontovi il nuovo modo di accordare il lautto posto in fine. Venetia, 1546;

« Opera intitolata contina. Intabolatura di lauto di fantasie, motetti, canzoni, discordate a varii modi, fantasie per sonar uno solo con uno lauto, et farsi tenore et soprano: Madrigali per sonar a due lauti: Fantasie per sonar a due lauti: Fantasie per sonar sopra la chitara da sette corde. Libro decimo. Venet., Hier. Scotus, 1549 ».

Quest'ultimo libro ci apprende che verso la metà del secolo XVI si usava in Italia una chitarra a 7 corde, ben diversa dunque dalla chitarra *spagnola* che durò a lungo con sole 5 corde. È la prima notizia che scopro di tal fatto.

Sarebbe desiderabile che le opere del De Barberis tornassero in Italia.

Fastidiosissima a leggere, impossibile spesso a interpretare, per errori di cifre e per una forma tipografica assai poco chiara, trovai la

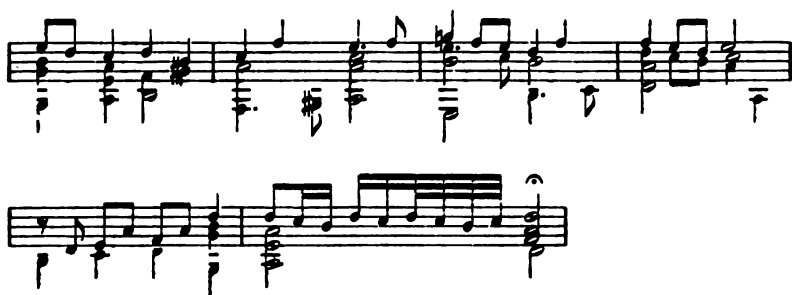
INTABOLATURA
DI LAUTTO LIBRO SECONDO
Madrigali a cinque & a quattro
Canzoni Franzese a cinque & a quattro
Motteti a cinque, & a quattro
Recercari di fantasia
Napolitane a quattro
Intabulati & accomodati per sonar di Lautto per lo Excellentissimo M. Julio abondante. Novamente poste in luce, & per lui medemo corretti.
In Venetia appresso Hieronimo Scotto.
M.D.XLVIII.

È peccato, perchè in quest'opera figurano composizioni di Adriano Willaert (*Qual dolcezza giammai* e un *Pater noster*), di Cipriano Rore (*Amor che vedi ogni pensiero aperto* e il Mottetto *Cantantibus organis*), di Pre. Nicola Vicentino (1) (*La pastorella mia che m'innamora*), e di Leonardo Barre (*Se l'alto duol m'ancide*), che sarebbe interessante di ricostruire. Ma a ciò non basta la sola intavolatura dell'Abondante, non saprei se per difetto dell'autore, fornito forse della teoria dell'intavolare, senza la pratica dello stromento, o se per le solite inesattezze delle edizioni dello Scotto. Ho trascritto con gran pena l'intero libro, passando da delusione in delusione. Però non rimpiango sprecata la fatica, avendo così potuto raccogliere molto materiale circa la questione importantissima delle alterazioni cromatiche che si usavano nella musica polifonica prima di Palestrina, alterazioni mercè le quali il carattere dei varî modi derivati dall'arte greca spariva affatto, mentre sorgeva la tendenza a creare i due modi che reggono l'arte moderna.

Tra le canzoni francesi mi si presentò quella che fu nota colle parole *Fringotes jeunes filles*. Deve essere stata popolare dal momento

(1) Di Nicola Vicentino non si conosce alcuna composizione originale data alle stampe. Credo ci sia un suo *Motetto* manoscritto nella Biblioteca Canal a Crespano Veneto.

che anche un altro liutista (Antonio Rotta, di cui parlerò qui appresso) ne fece l'intavolatura. Mi riescì facile, con opportuni riscontri, di capire la composizione; ma essa mi si rivelò tanto scipita che non penso di pubblicarla. Dell'Abondante citerò invece una *Fantasia* (la terza) e due Napolitane, che, se non altro, hanno il pregio di comparire come i primi saggi del genere.

26. *Fantasia* di Julio Abondante.

27. « Madonna mia fami bona offerta » (Napolitana).

28. *« A quando a quando havea » (Napolitana).*

Scarsa messe ricavai pure dall'opera:

ANTONIO ROTTA
INTABOLATURA
DE LAUTO
DE L'ECCELLENTISSIMO MUSICO M.
Antonio Rotta di Recercari Motetti, Balli, Madrigali, Canzon francese da Lui Composti & Intaboladi novamente posti in luce.
LIBRO PRIMO
In Venetia apresso di
Antonio Gardane.
M.D.XXXXVI.

Dei 27 balli che stanno nelle prime pagine del libro *La rocca e 'l fuso* soltanto fissò la mia attenzione; il resto è di una insulsaggine estrema. Ricordai che *La rocca e 'l fuso* suggerì il motivo al Gorzanis (Libro primo, 1561) per un *Pass'e messo* e per una *Padovana*; nel Rotta potei rilevare la forma semplice, originale, di una composizione che nel Gorzanis è rivestita e stiracchiata in modo irreconoscibile, quantunque bellissima per l'effetto.

29. « *La rocha 'l fuso* » (Int. dal ROTTA).

Non giunsi a interpretare qualche punto di varie *Cansoni francesi* date dal Rotta; — sarebbero degne di nota.

Con maggiori difficoltà ebbi a lottare quando tentai di leggere i *Madrigali* e la musica da chiesa; tuttavia volli compiere tutto il lavoro di trascrizione per le ragioni che già esposi più indietro parlando dell'Abondante. Forse un giorno mi sarà dato di scoprire le composizioni originali, e allora potrò stabilire con sicurezza di quali alterazioni cromatiche era invalso l'uso nell'esecuzione di esse.

Il carattere insignificante dei *Ricercari* scritti dal Rotta mi dispensano dal recarne esempio.

Presso M. Leo Liepmannssohn potei pure studiare:

JOAN MARIA
INTABOLATURA
DE LAUTO
DI RICERCARI CANZON FRANCESE
Motetti Madrigali padoane e Saltarelli Composti per lo Eccellente musicho & sonator di Lauto messer Io. Maria da Crema novamente ristampata & del medesimo autore corretta.
LIBRO PRIMO
In Venetia apresso di Antonio Gardane.
M.D.XXXXVI.

Non esito a riconoscere in Joan Maria da Crema uno dei migliori liutisti fra quanti ebbi occasione di apprezzare in questi giorni. È mirabile l'attenta cura che egli impiega per conservare nel liuto tutta l'espressione dei pezzi originali. Inoltre i suoi *Ricercari* dimostrano, nei limiti consentiti dallo stile, il compositore valente. Ei ne produce quindici; io scelgo il quinto, notevole per un certo tono scherzoso che vi domina da cima a fondo, e il sesto e l'undecimo, dolci e graziosi.

30. ***Recercar quinto.***

31. Recercar sexto.
32. Recercar undecimo.

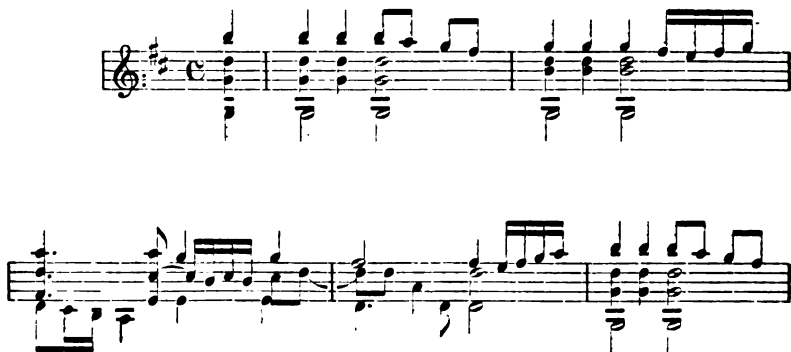
Riporto anche il Madrigale *Con lagrime e sospiri,* spiacente di dover restringere a pochi saggi le citazioni di un liutista a cui dovrei dedicare uno studio a parte.

33. « *Con lacrime e sospiri* ».

La musica da chiesa ridotta per liuto da Joan Maria da Crema (*Queramus* e *Letare* di Josquino, *Quae est ista* di Gombert e *Si bona suscepimus* di autore ignoto) mi confermò che siffatto genere d'inta-

volatura ormai non ha importanza se non per il confronto colla composizione originale. Ciò è evidente; anzi fa maraviglia che liutisti di valore come Joan Maria, e più tardi il Galilei, il Terzi, il Molinaro, ecc., non si accorgessero della profanazione che commettevano nel trasportare sulle corde del liuto la musica da chiesa, sia per la costruttura forzata a cui era d'uopo ristringerla, sia per l'effetto meschinissimo, direi quasi ridicolo, che ne derivava. Oggi però non manca il profitto, perchè, ripeto, queste intavolature conservano sicura la tradizione sul modo di eseguire la musica del cinquecento, questione tanto discussa da chi non prende la cosa da questo punto di vista.

È strano che i balli annessi, nelle ultime pagine, al libro eccellente di Joan Maria da Crema siano quasi tutti bruttissimi. Per di più la divisione delle battute risulta spesso errata: ci sono, ad esempio, *Saltarelli* in tempo di *Pass'e messo,* essendo evidentissima all'occhio la misura giusta del ballo. Anche nel *Pass'e messo dell'assassinata*, abbastanza grazioso, ho dovuto ristabilire il ritmo vero, che nell'edizione del Gardane è sbagliato (il tempo forte vi cade a metà della battuta). Ciò mi fa credere che Joan Maria non c'entri affatto nella composizione, o, più strettamente, nella pubblicazione di questi balli, aggiunti forse dallo stampatore per rendere più vario e dilettevole il libro. In ogni caso l'autore non ha certo corrette, come dice il titolo, tutte le pagine della sua intavolatura. Ecco la traduzione dell'unico ballo apprezzabile della raccolta.

34. *Pass'e mezo de la sasinata.*

Le mie ricerche sui liutisti della prima metà del cinquecento (1) finiscono colla

INTAVOLATURA
DI LAUTO
DELL'ECCELLENTE PIETRO PAOLO BORRONO
DA MILANO, NUOVAMENTE POSTA ĪN LUCE, ET CON OGNI
diligentia corretta, opera perfettissima sopra qualunque altra Intavolatura che da qua indietro sia stampata.
LIBRO OTTAVO
Venetiis apud Hieronymum Scotum.
M.D.XLVIII.

A primo aspetto giudicai molto promettente il libro del Borrono, perchè racchiudeva molti balli (*Pavane e Saltarelli*), varie *Fantasie* (due dell'autore e undici di Francesco da Milano), *Cansoni francesi* (una di Josquino e quattro senza nome d'autore) e due *Motetti* di Jo. Mouton; ma il risultato non corrispose alle mie speranze. Sia per l'inabilità dell'intavolatore, sia per i soliti difetti delle edizioni dello Scotto, ben poche pagine del Borrono si prestano ad una trascrizione sicura del testo.

Sicchè non mi azzardo a riprodurre da quest'opera che una *Pavana*. Riguardo l'altra musica mi resta unicamente la magra soddisfazione di aver potuto rilevare ancora una volta, raffrontando una *Cansone francese* (« *Le content est riche* ») coll'intavolatura del Crema, che pure la contiene, quale libertà d'interpretazione si permettevano i liutisti, non solo coll'arricchire di fioriture la forma originale, ma anche col ridurre senza significato l'armonia e talvolta col cambiare addirittura gli accordi, pur di eseguire sonoramente sul loro stromento le composizioni vocali.

35. *Saltarello (Pavana)* « *La bella Bianca Margarita* ».

(1) A quest'epoca si riferisce anche la *Intabolatura di Simon Gintsler* (1547). Due *Ricercari* di questo autore stanno inseriti nei *Liutisti del Cinquecento*, pagg. 18-21.

Parrà a taluno che i risultati a cui siamo giunti non sieno enormemente brillanti. Ma bisogna persuadersi che senza lo studio delle intavolature non si avrà mai la vera conoscenza della musica del cinquecento, periodo di gestazione dell'arte moderna. Sull'argomento quanta vacuità nel Fétis! Egli si accontenta di citare semplicemente i titoli di alcune intavolature, dichiarando senz'altro, quando vuol dare un giudizio, « *célèbre luthiste* » chi le aveva composte. Gli storici della musica poi, con poche linee ed un *fac-simile*, messo nel libro come curiosità, credono di aver trattato ad esuberanza un tema tanto vasto e caratteristico, nelle sue varie manifestazioni, da stare per lo meno al paro di altri che attrassero troppo esclusivamente la loro sollecitudine.

Non è da tacersi d'altronde che al giorno d'oggi manca generalmente, salvo sempre rare eccezioni, ai maestri compositori la voglia di acquistare quella dottrina profonda, più che mai indispensabile

per il vero progresso dell'arte; sicchè il *torniamo all'antico* si adopera in senso sbagliato, contrario alla evoluzione che agisce necessariamente anche nella musica. Lo provano abbastanza, per limitarci ad un solo fatto, le condizioni del nostro teatro melodrammatico.

Ma su ciò non è il caso d'insistere; ora devo solo augurare che l'attenzione degli eruditi si fissi sopra creazioni, finora neglette, dell'arte della rinascenza, affinchè sia messa in piena luce la storia completa della musica.

Romano d'Ezzelino, autunno 1901.

D[r] OSCAR CHILESOTTI.

L'ULTIMA OPERA DI GLUCK

" ECO E NARCISO " (1)

Eco e Narciso è l'ultimo lavoro drammatico di Gluck.

Con esso si chiude l'immortale serie delle opere francesi, che nell'intervallo di sei anni, si succedettero sulla scena dell'Accademia reale di musica, e le rappresentazioni delle quali fecero nascere, nel mondo della musica drammatica, una rivoluzione, non momentanea, ma così profonda, che ancora ne durano gli effetti.

Esso giunse, quando la lotta era al suo stato più acuto, al momento che la contesa letteraria, detta dei Gluckisti e dei Piccinisti, era al suo massimo grado d'acrimonia.

Sei anni prima, *Ifigenia in Aulide*, passata la prima impressione di sorpresa, aveva dato al pubblico parigino la sensazione di una magnificenza d'arte, sconosciuta fino allora. Poi *Orfeo* aveva penetrato il cuore di tutti, nessuno vi avea resistito. La tragica austerità di *Alceste* aveva a tutta prima fuorviato quegli uditori, non ancora abituati agli accenti di un dolore così intenso; ma vi si erano rapidamente familiarizzati, e l'emozione era giunta al suo colmo. Fino allora, Gluck non aveva trovato altro ostacolo, all'infuori della difficoltà necessariamente incontrata dal pubblico, in presenza di un'arte nuova, e la penetrazione della quale richiedeva una grande tensione di spirito; ma in generale si può affermare, — a parte alcuni fatti

(1) Questo studio venne estratto dalla prefazione del libro *Echo et Narcisse* dai sigg. Camille Saint-Saëns e Julien Tiersot, esso sarà quanto prima pubblicato e formerà il 6° ed ultimo volume della collezione Pelletan.

particolari, — che la sua opera era stata ascoltata con uno spirito d'imparzialità vera, e col desiderio sincero di apprezzarne le bellezze. Gli scritti che seguirono alle rappresentazioni di questi tre primi lavori, sono quasi tutti dei panegirici entusiastici, aventi per sola ragione d'esistere, il bisogno di esprimere l'ammirazione, il desiderio di propagare nel pubblico la fede nell'arte nuova.

Disgraziatamente seguirono discussioni che non tardarono a degenerare in lotte personali. Fin d'allora il pubblico e gli scrittori furono divisi in due partiti nemici, e ogni menomo avvenimento fu causa di lotte infinite. In questo momento comparve *Armida*, combattuta fin dal suo apparire con tanta asprezza, quanto difesa con veemenza e passione.

Gli avversari di Gluck gli opposero Piccini.

Notiamo che in questa lotta memorabile, i due rivali mai si trovarono di fronte l'uno all'altro. La sola opera di Piccini, rappresentata prima che Gluck fosse al termine della sua carriera, *Rolando*, fu data nell'intervallo scorso fra la prima rappresentazione d'*Armida*, e quella della seconda *Ifigenia*, quando Gluck era ritornato a Vienna. Ma *Atys*, l'*Ifigenia* di Piccini e *Didone*, sono posteriori al ritiro del maestro tedesco: essi furono in qualche modo la continuazione — in senso contrario — dell'opera sua.

Ritorniamo a Gluck, e alle lotte suscitate dalle sue ultime opere. Le bellezze gravi e pure di *Ifigenia in Tauride* arrestarono per un momento il fiume delle critiche, che non osarono attaccare direttamente un tale capolavoro; ma presto l'invidia riprese il suo libero corso, gli attacchi raddoppiarono e la discussione degenerò: essa cadde così basso, che un tale (non merita che gli si faccia l'onore di rammentare il suo nome) giunse perfino ad accusare pubblicamente, e con insistenza, l'autore dei cinque capolavori, dei quali la scena francese doveva altamente inorgoglirsi, di non essere che un plagiario (1). Tali abbiette maniere di discussione sembra abbiano vivamente irritato Gluck, benchè egli abbia conservato un riserbo pieno di dignità; ed è sopratutto da questo momento, che lo sentiamo esprimersi sui Parigini in termini, che tali polemiche giustificavano pienamente.

(1) Vedi la nostra Prefazione alla Partitura di *Orfeo ed Euridice*, pag. L e segg.

Nel frattempo si diede la rappresentazione di una sesta opera, alla composizione della quale il Maestro avea dato ogni sua cura, prodigando i tesori della sua ispirazione, versando a piene mani i fiumi di un'armonia, paragonabile a quella, che pochi anni prima, animando colla magìa dei suoni i giardini incantati d'Armida avea suscitata l'ammirazione universale.

Era *Eco e Narciso.*

L'opera cadde senza remissione.

Scorato, quanto stanco (sessantasei anni d'età, e lo sforzo inaudito degli ultimi anni, non sarebbero state ragioni sufficienti perchè egli avesse diritto al riposo?), Gluck, che poco prima si proponeva di lasciare la Germania, per finire i suoi giorni a Parigi, partì in fretta; e per quanti sforzi fossero stati fatti in seguito, per attirarlo di nuovo in Francia, non volle giammai ritornarvi.

Vediamo dunque, quale posto tiene nella vita e nell'opera di Gluck questa *Eco e Narciso*, il cui successo ebbe una così funesta influenza sulle sue determinazioni, e che forse ci ha privati di altri capolavori.

***

Si legge in testa all'avvertimento stampato in principio del libretto di quest'opera:

« Il poema di *Eco e Narciso* era fatto, ed è stato presentato al sig. cavaliere Gluck nel mese di marzo 1777 ».

Questa data è quella del primo ritorno di Gluck a Parigi dopo *Alceste*. Egli aveva passati i mesi precedenti a Vienna, lavorando alla composizione di *Armida*. « Ne ho fatto la musica in modo che non invecchierà così presto », scriveva in una lettera che fu pubblicata nell'*Année littéraire* alla fine del 1776. Bisogna ritenere che, penetrato come era allora della poesia del Tasso, si trovasse singolarmente disposto a gustare l'incanto più discreto della leggenda mitologica, che gli piacesse di far cantare le ninfe del boschetto classico, dopo le amanti del giardino incantato, che una scena funebre gli paresse appropriata a ridestare l'ispirazione d'*Alceste*, mentre che la passione di Narciso per la sua propria immagine evocava accenti nuovi al suo genio? Ciò può essere, e senza dubbio queste considerazioni gli impedirono di aprir gli occhi sui difetti, pur molto gravi,

di un poema di debole struttura, male proporzionato, di una azione lenta e scucita e sopratutto esprimente solo sentimenti privi di sincerità. Si mette in bocca a Gluck questa parola, detta a proposito di *Alceste*: « Non esiste tempo per essa; io affermo che piacerà del pari fra duecento anni, se la lingua francese non muta, e la mia ragione è, che ne ho posato tutte le basi sulla natura, che non va mai soggetta alla moda ». Sta bene; ma come mai, colui che aveva pronunciato tali parole, ha potuto accettare, alla fine della sua carriera, di musicare un poema, così poco « basato sulla natura », e gli elementi del quale sono tutti convenzionali, basati, come sono, sopra una falsa interpretazione del mito?

L'autore del poema non si è fatto conoscere ufficialmente. Sul libretto è designato semplicemente con queste parole: « *M. le Baron de* *** »; — sulla partitura: « *M. le Baron de T.* ». Si chiamava in realtà Barone di Tschudi. Era uno di quegli uomini, come se ne videro tanti alla fine del secolo XVIII, gente di corte ed insieme filosofi. Famigliarizzato cogli Enciclopedisti, egli aveva scritto gli articoli di botanica pel nuovo supplemento dell'*Encyclopédie* e composto alcune poesie, stampate in parecchie raccolte. Ciò per lo meno ci apprende la *Correspondance littéraire* di Grimm, a proposito di un aneddoto al quale si è trovato immischiato il suo nome: nel maggio 1780 un suo amico, il colonnello di Saint-Leu, noto pel suo attaccamento alle dottrine degli economisti, si era ucciso con un colpo di pistola, per l'amore d'una donna, che non poteva appartenergli; e la Carlotta di questo nuovo Werther era appunto la Baronessa di Tschudi (1). Il poema di *Eco e Narciso* è la maggiore produzione di questo bello spirito, e bisogna confessare, che il suo poco esito non fa rimpiangere che egli si sia fermato lì.

Gluck, intieramente occupato di *Armida* durante l'anno 1777, era ripartito per Vienna nel febbraio successivo. Egli portava con sè i manoscritti di due nuovi poemi: *Ifigenia in Tauride*, di Guillard, e *Eco e Narciso*. Non tardò a cominciarne la composizione musicale. « Non potrò finire le mie due opere a Vienna », scriveva da questa città, il 15 luglio 1778, all'abate Arnaud; « bisogna che io stia vicino ai

(1) *Correspondance littéraire* di GRIMM e di DIDEROT, maggio 1780.

poeti, perchè da lontano non c'intendiamo bene » (1). Difatti egli ritornò in novembre, e il *Journal de Paris* ne diede l'annunzio in questi termini:

« Il cavaliere Gluck è arrivato ieri in questa città. Egli porta con sè due opere, delle quali una è la tragedia di *Ifigenia in Tauride* » (2).

Ora, ritornando a Parigi in principio dell'inverno, Gluck accarezzava un sogno, quello di non più partirne, e di evitare la fatica dei lunghi e frequenti viaggi, ai quali lo costringeva il suo soggiorno a Vienna, stabilendosi definitivamente nella capitale, alla quale aveva già dato quattro capolavori, e che aveva fatto tanto per la sua gloria. Diggià l'estate precedente aveva confidato questo progetto al suo collaboratore Guillard, nella lettera così interessante, che gli scrisse da Vienna il 17 giugno, l'autografo della quale è stato riprodotto in *fac-simile* in testa della partitura di *Ifigenia in Tauride,* nella collezione Pelletan. « Non vi rispondo sull'affare di stabilirmi », egli diceva, « aspetterò la vostra prima lettera colle proposte, per dirvi la mia opinione. Nel frattempo fate in modo, che la Regina mi ri-

---

(1) Desnoiresterres, *Gluck et Piccini*, pag. 249, dall'*Amateur d'autographes* del 16 gennaio 1864.

(2) *Journal de Paris*, 28 novembre 1778. Desnoiresterres, che riporta questa notizia (pag. 253), si chiede quale sia la seconda opera che il *Journal* non nomina e reputa sia una « *Semiramide*, scritta dal Calzabigi, della quale Gluck si era dapprima incapricciato, disgustandosene poi senza che se ne sappia il perchè ». È evidente, che quest'opera che Gluck portava da Vienna, non era e non poteva essere che *Eco e Narciso*, rappresentata quattro mesi dopo *Ifigenia*. — Ci sembra dover ravvicinare questa osservazione alla seguente, che ci vien suggerita da un altro passo del medesimo libro. Si tratta dell'ingegnoso racconto del primo incontro di Méhul con Gluck (pag. 260). Il giovane musicista, ammesso dietro un paravento, a contemplare il maestro nel fuoco del lavoro, lo vide « tenendo con ciascuna delle mani una punta della sua camiciuola, canticchiando un'aria di danza, facendo la riverenza come una ballerina, e sdruccioli attorno a una seggiola, e piroette e capriole, infine con le pose, i passi e i portamenti leggiadri di una ninfa dell'Opera ». — Desnoiresterres da questo racconto trae argomento di dire che Gluck lavorava a *Ifigenia* e la danza era quella degli Sciti: conseguenza davvero inattesa quando si parla di « portamenti leggiadri di una ninfa dell'Opera ». Il biografo di Gluck attacca tanto poca importanza a *Eco e Narciso,* che non se ne rammenta mai: sarebbe stato giusto il caso, ed è probabilissimo che Méhul abbia assistito alla composizione di una scena di quest'opera. Giacchè un autore deve pur cominciare a scrivere un'opera, abbia poi, o non abbia successo!

chieda soltanto per un tempo indeterminato, per qualche anno, per svincolarmi di qui onorevolmente; ma che faccia ciò senza perdere del tempo, perchè non viaggierò più in inverno: partirei in principio di settembre, bisogna che lo sappia un paio di mesi prima, per poter vendere i miei effetti e liquidare i miei affari ». E nella lettera all'abate Arnaud, del 15 luglio, che abbiamo già citata, fa ancora allusione al suo desiderio, di svincolarsi dagli impegni, che lo legano all'Austria: « Io conto di partire di qui nel mese di settembre, se il signor de Vismes può procurarmi il permesso dell'Imperatrice di andare a Parigi. Senza questo, non potrò partire ».

Ifigenia in Tauride comparve (18 maggio 1779) e, lo sappiamo, andò alle stelle. Sappiamo pure, che i nemici di Gluck non deposero le armi, e che in mezzo al trionfo lo abbeverarono di amarezze coi loro attacchi furiosi, stupidi, e soventi di mala fede.

Le prove di *Eco e Narciso* cominciarono subito dopo, e fin dal principio i pronostici furono poco favorevoli. « Si prepara una nuova opera del cavaliere Gluck », dice la *Correspondance secrète* in data del 13 luglio. « Il soggetto è la storia di Narciso: ciò fa prevedere della musica graziosa e anacreontica. I malevoli predicono già, che il lavoro non avrà alcun successo, e si appoggiano sull'esempio dell'assedio di Citera (*Cythère assiégée*), che è stato il più breve di tutti gli assedî, giacchè non ha durato più di due ore. Se malgrado tutte queste belle profezie, il signor Gluck riuscirà a far cantar bene il bel Narciso, il suo trionfo sarà completo, e lo metterà molto al disopra di tutti i suoi rivali, malgrado i Marmontel e i La Harpe, ai quali rincresce sempre di non trovare un periodo musicale nei suoi capolavori » (1).

Il 14 agosto successivo, il *Mercure de France* inseriva un articolo dell'autore del libello: *Sur l'état actuel de l'Opéra de Paris*, nel corso del quale si domandava a Gluck « di fare in *Narciso* una musica interessante su parole che non lo siano: allora la sua gloria sarà completa e senza nubi ». A ciò il *Journal de Paris* replicava

(1) *Correspondance secrète politique et littéraire, ou Mémoires pour servir à l'histoire des Cours, des Sociétés et de la Littérature en France depuis la mort de Louis XV*, a Londra presso John Adamson, Tomo ottavo, 1787, pag. 150.

quasi subito: « Ahimè! Egli ha goìto durante venti anni di questa gloria così pura e se ne è disgustato » (1).

Diggià il 15 giugno le *Mémoires secrets* avevano annunciato la messa alle prove in termini, che, se non erano malevoli, non davano però un'idea troppo alta dello stile del lavoro: « Il signor cavaliere Gluck si propone di far eseguire immediatamente *un'opera estiva*, intitolata *Narciso* » (2).

Una faccenda interessava molto i cronicisti: ed era quella dei diritti d'autore chiesti dal musicista. Il sopracitato prosegue in questi termini:

« Come l'amore per la gloria in lui non fa torto all'amore pel denaro, egli ha lungamente mercanteggiato col signor de Vismes, per il prezzo di questo lavoro: incoraggiato dalla maniera generosa, colla quale era stato pagato per la sua *Ifigenia in Tauride* (3), che gli ha fruttato 12.000 lire, o 4000 di gratificazione, egli ne domandava 20.000 per *Narciso*: l'intraprenditore generale concessionario del privilegio dell'Accademia reale di musica ha lottato lungamente, e finalmente l'affare si è concluso per 10.000. Il cavaliere Gluck, molto scontento che lo si contrariasse così, ha minacciato il sig. de Vismes di lagnarsene colla Regina, se S. M. gli avesse fatto l'onore di parlargliene » (4).

La *Correspondance secrète* cita un'altra cifra: « Si dice ch'egli lo abbia venduto per 14000 lire all'Accademia reale » (5).

Pertanto gli introiti che i cinque capolavori francesi di Gluck facevano realizzare all'Opera, giustificavano perfettamente le sue pretese. Il 12 marzo 1780, le *Mémoires secrets* facevano la seguente constatazione:

« Era calcolato al primo gennaio 1780, che le sue cinque opere, cioè: *Ifigenia in Aulide*, *Orfeo*, *Alceste*, *Armida* e *Ifigenia in Tau-*

---

(1) *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Napoli, 1781, pag. 480.

(2) *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des Lettres en France*, a Londra, presso John Adamson, Tomo decimoquarto, 1784, pag. 82.

(3) Il testo stampato dice: *Iphigénie en Aulide*; ma evidentemente è un errore tipografico.

(4) *Mémoires secrets*, ib.

(5) *Correspondance secrète*, ib.

ride, da Pasqua 1774 allorchè questo grande uomo è venuto a causare la rivoluzione del nostro teatro lirico, avevano fruttato 150.000 lire; e da quell'epoca, siccome i suoi lavori sono stati frequentemente eseguiti, vi si possono bene aggiungere 100.000 lire. Non esiste esempio, che in nulla si avvicini ad un introito simile, in un uguale spazio di tempo » (1).

Alcuni giorni dopo, il 17 marzo, la stessa raccolta dava quest'altra notizia:

« Si sa che le due opere, rappresentate ognuna due volte per la capitazione degli attori, sono *Ifigenia in Aulide* e *Armida*. L'introito della seconda rappresentazione di quest'ultima, tanto criticata, è stato di 16.095 lire, somma enorme, come non esiste esempio al teatro lirico, come neanche dell'introito totale delle quattro capitazioni, che si elevò a 42.420 lire » (2).

In queste condizioni si ammetterà, che le esigenze di Gluck non erano eccessive e che, qualunque avrebbe potuto essere il successo della nuova opera, l'amministrazione del teatro non faceva bene a mercanteggiar tanto!

Ecco un altro documento firmato da Gluck alcuni giorni avanti la prima rappresentazione di *Ifigenia in Tauride*, e che ci fa conoscere le condizioni alle quali fu da lui consentita l'edizione delle sue due ultime opere:

« Io sottoscrito riconosco aver venduto al signor Mathon de la Cour le mie due partiture di *Ifigenia in Tauride* e di *Narciso*, colla condizione espressa, che, se non dovessi dare al teatro l'opera *Narciso*, gli renderei o in denaro, o in sue lettere di cambio il valore di detta opera, convenuto fra noi in duemila lire, senza ch'egli possa pretendere alcun altro indennizzo.

« a Parigi, 5 maggio 1779.

« Cavaliere GLUCK » (3).

Si hanno pochi dati sul come andarono le cose alle prove di *Eco e Narciso*, e sugli incidenti ai quali diedero luogo. Gluck, che in

(1) *Mémoires secrets*, XV, 84.
(2) *Mémoires secrets*, XV, 90.
(3) ÉTIENNE CHAVAREY, *Catalogue d'autographes*, vendita del 15 giugno 1884. Cfr. *Ménestrel*, 22 giugno 1884, pag. 237.

mezzo agli intrighi di palcoscenico pretendeva, secondo l'espressione di un contemporaneo, di essere « il pacificatore generale del *tripot* lirico » (1), avea voluto la riammissione di M.lla Beaumesnil, alla quale affidò la parte principale di donna, Eco: per quanto sembra che non abbia avuto a lodarsi molto di questa scelta, giacchè, fin dalla terza rappresentazione, la parte venne tolta, per essere affidata a M.lla La Guerre. Quella di Narciso fu assunta da un giovane tenore, che aveva dinanzi a sè una lunga e bella carriera da percorrere, ma non aveva ancora avuto alcuna grande parte da creare, Lainez, mentre che il Le Gros, suo maggiore, che fino allora era stato l'interprete preferito di Gluck, passava in seconda linea colla parte del confidente Ciniro.

Fu aspramente discusso, secondo il solito, sull' importanza che le danze doveano avere nello spettacolo: « Il cavaliere Gluck dapprima non ne voleva: egli pretendeva che i suoi lavori non ne avessero alcun bisogno; non è neanche lui che ne ha fatto la musica » (2). Era un mostrarsi troppo intransigente. Senza dubbio Gluck aveva ragione di ricusarsi a che il suo lavoro venisse confuso colle produzioni fuori moda, della classica opera-ballo, ed il cronicista dal quale togliamo questo ultimo ragguaglio, fa comprendere abbastanza lo scopo che il maestro si prefiggeva, quando, alcuni giorni avanti la prima rappresentazione, egli annunciava *Eco e Narciso* col titolo di « opera in tre atti, giacchè non bisogna immaginarsi che si tratti di una pastorale: è del tragico vero » (3). Pertanto il carattere dell'opera non era incompatibile col ballo: difatti le danze di *Eco e Narciso*, qualunque sia stata nella loro composizione la parte di Gluck, regolate da Noverre con un'arte alla quale unanimemente si rese omaggio, formarono il maggior successo della rappresentazione. Vestris, Gardel, la Guimard vi danzarono, e nel divertimento finale si assistette alla ricomparsa d' una ballerina, la quale si era singolarizzata all'epoca del debutto, per aver fatto una pratica molto rara:

(1) *Mémoires secrets*, XIV, 83.

(2) *Mémoires secrets*, XIV, 191. Il *Mercure de France* del 9 ottobre conferma l'ultimo indizio. Dice delle arie di danza: « Ve ne sono alcune, che non appartengono all'autore di *Eco* ».

(3) *Mémoires secrets*, XIV, 185.

M.lla Théodore, che, dodici anni prima, avea scritto a Jean Jacques Rousseau, per chiedergli consiglio sul modo da condursi onestamente all'Opera; per questo fatto la si era sopranominata « la filosofa Théodore » (1). Essa ottenne un immenso successo, ed ecco come le *Mémoires secrets* ne parlarono fin da prima che l'opera venisse rappresentata:

« Ciò che nello spettacolo è maggiormente piaciuto, è stato di veder riapparire M.lla Théodore, una ballerina che si era ecclissata, essendo stata coinvolta nella cabala generale contro il signor de Vismes. Questa giovane artista, che alla spigliatezza unisce la nobiltà, le grazie alla leggerezza, e la precisione alla gentilezza, riunisce tutti i suffragi » (2).

Gli studi furono interrotti da un accidente, che fortunatamente non ebbe gravi conseguenze: alla fine di luglio Gluck venne colpito d'apoplessia. Si sa ch'egli ne subì parecchi attacchi negli ultimi anni della sua vita. Uno lo fece rimanere, durante parecchie settimane, paralizzato dal lato destro. Un ultimo lo uccise. Ciò fu pel vegliardo un primo avvertimento. Il suo temperamento robusto gli permise di rimettersi abbastanza presto (3), ed egli potè continuare a dirigere sino in fondo il lavoro delle prove. A metà di settembre si cominciò ad annunciare la prima rappresentazione. Fissata da principio al al martedì 21 settembre, ebbe definitivamente luogo il venerdì 24 (4).

(1) Ecco in quali termini le rispose G. G. Rousseau (1767): « Non si può esser maggiormente sorpreso di quanto io lo sia, Signorina, ricevendo una lettera, datata dall'Accademia reale di musica, colla quale si chieggono consigli da parte mia per vivervi bene. Le vostre espressioni dimostrano l'onestà con tanta franchezza e tanto candore, che, per riceverne, io non vi rimanderò a coloro che usano darne a quelle che vi si presentano ». Egli si scusa di non poter dare i precetti che gli son richiesti: egli è spesso « molto imbarazzato egli stesso per suo proprio conto, sebbene non sia in una carriera così sdrucciolevole ». Egli le raccomanda solo l'osservazione di due principii generali: non allontanarsi dal rispetto dei buoni costumi, e fuggire per quanto le sarà possibile la frequenza colle sue compagne e coi loro adulatori.

(2) *Mémoires secrets*, XIV, 185.

(3) Il *Journal de Paris* del 5 agosto 1779 annuncia in questi termini questa indisposizione di Gluck: « Venerdì scorso (il 30 luglio) il Cav. Gluck fu preso da un grave malore, i cui sintomi erano molto spaventevoli; i suoi amici hanno temuto per la sua vita; quantunque egli sia sofferente anche adesso, pure è assolutamente fuori pericolo ».

(4) Fino alla domenica 19 settembre inclusa, il *Journal de Paris* annunzia:

Il *Journal de Paris*, tanto devoto alla causa di Gluck, ne diede il resoconto fin dall'indomani, in un articolo di tre colonne. Cominciò con l'analizzare il poema, che giudicò in questi termini: « L'autore ha saputo trovare in un soggetto così semplice buoni momenti e belle situazioni ». « Gli si fa carico, aggiunge, di non aver reso abbastanza interessanti i suoi due principali personaggi », e accenna a diversi altri difetti, abbastanza gravi. « Si è osservato che vi ha spirito, ed alcuni versi abbastanza ben fatti, che il carattere del nostro giornale e l'abbondanza di materia non ci permettono di riprodurre ». Ecco veramente dei complimenti un po' tesi, e non era su questo tono, che alcuni mesi prima lo stesso giornale avea parlato di *Ifigenia in Tauride*. Passando alla parte essenziale della nuova opera, il critico prosegue in questi termini: « La musica ha avuto quel successo che si doveva attendere dal nome dell'autore. Se si ha già avuto l'occasione di rilevare nel gran numero di capolavori coi quali egli ha arricchito il nostro teatro lirico, ch'egli eccelle sopratutto per gli stili differenti che sa dare ai suoi differenti personaggi, è però sopratutto in quest'opera, che si rende più evidente questo genere di bellezza, a lui particolare. I due personaggi principali si trovano in situazioni tragiche; ma pure sarebbe stato immensamente sconveniente di dar loro i grandi movimenti della tragedia ». In seguito egli constata, che la parte di Eco è « di una ingenuità nuova e sostenuta », quella dell'Amore « piena di finezza, di spirito, di grazia e di gusto ». Egli indica il recitativo obbligato, nel quale Narciso apostrofa la sua immagine, il quartetto del 2° atto, « lamentoso su d'un movimento rapido », e i cori funebri che sembrano essere della maggior bellezza. — Gli accenti mesti del primo coro del terzo atto, sono ripetuti dall'orchestra, ciò che prepara in maniera molto ingegnosa il momento, nel quale Eco stessa risponde alla voce di Narciso. Lo scrittore termina la sua analisi con questa fredda dichiarazione:

« Martedì 21, prima rappresentazione di *Eco e Narciso*, opera in 3 atti, parole di ***, musica del Sig. Cavaliere Gluck ». Dal 20 in poi sostituisce la data: « Venerdì, la prima, etc. » e questo annunzio sussiste difatti fino al venerdì 24 settembre. Il libretto, stampato prima, e la partitura, quantunque incisa dopo, dànno entrambi la data di martedì 21 settembre, e tale erronea indicazione è stata riprodotta dalla maggior parte dei biografi e dei repertorî: Schmid, Desnoiresterres, Fétis, Chouquet, ecc.

« Non crediamo dilungarci su di un'opera, che avrà probabilmente un successo pari a quello delle altre sue opere » (1). In questo punto il critico pare abbia dimenticato la frase, pronunciata a proposito di un altro lavoro di Gluck: « Non c'è di bello che un pezzo solo, ed è l'opera intera ».

Il *Mercure* in tre numeri successivi non dice molto. Come tutti gli altri giornali, egli biasimò il poema, del quale « l'azione è lenta e mal ordinata »; riassunse abbastanza bene l'impressione generale degli imparziali, dicendo: « Se il lavoro nulla toglie alla riputazione di Gluck, nulla vi aggiunge » (2).

La seconda rappresentazione ebbe luogo il martedì 28. Il *Journal* ne rese conto ancora l'indomani. Constatò che l'esecuzione era migliorata, ma confessò che il difetto capitale del poema era di essere freddo. « Si sono fatti, a questa seconda rappresentazione, dei cambiamenti felici, che conducono più direttamente all'azione. Ma per quanto più rapida, non ha sembrato piacere di più agli spettatori, che non possono interessarsi, nè alla morte di Eco, nè alla disperazione di Narciso » (3). Questo era un decreto d'insuccesso tanto più significante, in quanto era espresso nel giornale, che aveva sempre, e colla maggior passione, sostenuto Gluck e la sua opera.

Cosicchè non deve recar meraviglia, se, dopo un terzo articolo comparso l'indomani della terza rappresentazione (alla quale assistette la Regina), la discussione sembrò prendere una piega personale. Il redattore avea ricevuto una lettera di rimproveri, firmata: « da un uomo conosciuto per essere molto affezionato a Gluck », e nella quale lo si accusava di mettere « troppa parzialità contro di lui! ». Egli immagina che questa imputazione « sorprenderà i suoi lettori », e se ne schermisce protestando. « Fatta eccezione degli amici intimi di questo grand'uomo, tutti sanno, quanto noi siamo ammiratori del suo genio, e fino a che punto si spinge il nostro interesse per la sua persona » (4). È senza dubbio per dargli una nuova prova di questo interesse, ch'egli afferma nel medesimo numero, che « il successo cresce », ciò che era completamente contrario al vero.

(1) *Journal de Paris* del 25 settembre 1779.
(2) *Mercure de France*, 2, 9 e 23 ottobre 1779.
(3) *Journal de Paris* del 29 settembre 1779.
(4) *Journal de Paris* del 2 ottobre 1779.

Difatti, se ci riferiamo alle *Mémoires secrets*, vi troviamo una affermazione diametralmente opposta. « Martedì, giorno della terza rappresentazione, *Eco e Narciso* ha avuto un introito di 1500 lire soltanto. Questa epoca critica decide assolutamente della sua caduta » (1). E già dopo la seconda, la stessa raccolta aveva scritto: « Le balconate, l'anfiteatro e i primi palchi si sono trovati vuoti, di modo che si reputa l'opera *Eco e Narciso* come quasi caduta. — I partigiani del cavaliere, che questa volta lo abbandonano, cioè a dire la sua opera, incolpano di questa caduta sopratutto il poema del barone di Tschudi. È ben vero, che è impossibile di leggere un testo peggiore. Lo stile duro, prezioso, amfigorico di questo poeta, giunge a un punto senza esempio, e la sua tela stessa, assolutamente contraria alla favola, è la cosa più ridicola, che si possa immaginare » (2).

Già in data del 29 settembre, l'indomani della seconda rappresentazione, una raccolta portava queste strofe:

---

(1) *Mémoires secrets*, XIV, 203. La nota è datata dall'8 ottobre 1779. Vi ha contraddizione nelle date: la terza rappresentazione di *Eco e Narciso* ebbe luogo la domenica 1° ottobre, e non il martedì del quale si parla nelle *Mémoires*; quella di questo giorno era dunque la quarta.

(2) *Mémoires secrets*, pag. 191, 30 settembre 1779. Alcuni giorni avanti, prima della prima rappresentazione, la stessa raccolta si esprimeva così (21 settembre): « Molto discordi sono i pareri sulla prova generale di *Eco e Narciso* che ha avuto luogo ieri. Vi fu un grandissimo concorso quanto per una affollata rappresentazione. Si è generalmente d'accordo che il libretto è infelice, che vi sono degli effetti musicali, ma fuori posto e troppo vigorosi per un soggetto così semplice. Gli stessi partigiani di Gluck non possono dissimularlo; gli avversarii trovano il lavoro troppo lungo ed eccessivamente nojoso. Quantunque il musicista abbia montato il suo diapason al più alto grado (*), egli ha conceduto più del solito al gusto francese, e vi sono molte danze, alcune delle quali poco pittoresche ».

In seguito all'articolo sopracitato del 30 settembre, il redattore, dopo aver insistito sull'insuccesso aggiunge:

« Quanto al Cavaliere, si infischia di tutto questo; egli ha intascato prima, secondo l'uso, i diecimila franchi, prezzo della sua musica, e si calcola che cogli altri proventi ne ricaverà 22.000 franchi ».

Vedremo poi se Gluck abbia così filosoficamente sopportato questo insuccesso, e se siasi dichiarato soddisfatto di aver intascato il denaro, come pretende l'autore di questa nota maligna.

(*) Nel testo: « ait monté son harmonie sur le plus haut ton » (Nota del Trad.).

Aria: « On compterait plutot les trous qui sont après une écumoire, etc. ».

Compiangiamo la triste sorte di Eco!
Vittima d'un amor funesto
Che non la conduce che alla morte,
Cambiata in voce, nulla le rimane.
Ma sul tono di *la-mi-la*,
Essa prende consistenza:
Eco compare alla ribalta
E rompe finalmente il silenzio.
Tschoudi la infagotta di ornamenti
Della sua musa fredda e gotica;
Gluck ha un bel riscaldar i suoi sensi
Dei dolci accenti della sua musica;
Gelata, malgrado i talenti
La povera amante di Narciso,
Nel palazzo degli incanti
Muore di freddo, quantunque in esercizio (1).

Poi le freddure non ebbero più freno. « Uno ha detto che *a quaranta soldi lo scotto* (*l'écot: l'Echo*) era ben caro. Si sa che tale è il prezzo dei posti di platea. L'altro ha osservato molto ingegnosamente, che *alla morte dei galli (des coqs: d'Echo) le galline dovevano portare il lutto stretto* ». Ecco lo spirito dell'epoca, eppure è questo che la gente assennata chiama « *lo spirito di quelli che non ne hanno* » (2). Una parodia intitolata: *i Narcisi*, *oppure lo scotto (l'écot: l'Echo) mal pagato*, fu presentata agli *Italiens*, « e accolta con trasporto »; ma piena come era di allusioni e di personalità, non venne rappresentata (3).

Frattanto i Piccinisti continuavano la loro campagna con ardore, e mentre che *Eco e Narciso* scompariva dagli avvisi, venivano spinte attivamente le prove di *Atys*.

Così Gluck, che dieci mesi avanti giungeva a Parigi, come in un paese conquistato, credendo poterla fare da monarca assoluto nel regno della musica, ricadeva bruscamente dalla vetta delle sue illusioni. In mezzo ai più bei trionfi, si era visto in preda agli attacchi più accaniti. Come lo schiavo gridava all'orecchio di Cesare: « Rammentati, che tu sei un uomo », così i suoi nemici gli rammentarono ad ogni istante, che non era egli solo maestro e che non avrebbero

(1) *Correspondance secrète*, VIII, 338, 29 settembre 1779.
(2) *Correspondance secrète*, VIII, 381, 16 ottobre 1779.
(3) *Mémoires secrets*, XIV, 203, 8 ottobre 1779.

deposto le armi. Ora Gluck non era di quelli che ammettono che un trono possa essere condiviso. Si irritava ad ogni resistenza e voleva regnare in pace. Si rammenta che quando per la prima volta fu questione di opporgli Piccini, e quando seppe che costui avrebbe musicato un poema, che nello stesso tempo si aveva affidato a lui, lungi dall'accettare la sfida, distrusse ciò che aveva già scritto, dichiarando: « Io non sono più un uomo fatto per entrare in concorrenza ». Ed ecco che l'italiano era venuto e gli disputava il terreno palmo a palmo. Era la lotta di ogni istante; mai avrebbe gustata la tranquillità sognata.

Egli era così lontano dal poter imporre la sua legge, che fin dalla prima falsa manovra, potè vedere i suoi stessi amici abbandonarlo. Si è visto l'incidente della lettera scritta al *Journal de Paris*, al quale « un uomo conosciuto per essere molto affezionato a Gluck » rimproverava di aver « messo della parzialità » contro di lui, mentre che il redattore protestava la sua ammirazione e il suo interesse « noto, egli diceva, a tutti, menochè agli amici intimi del grande uomo ». È evidente che questa lettera, spirante il dispetto per l'insuccesso, emanava da lui stesso, o dai suoi intimi, traducendo le sue proprie impressioni, esprimendo la sua amarezza nel vedere, come quelli che fino allora erano stati i suoi migliori confidenti e difensori non lo sostenevano meglio nel momento difficile.

Infine il primo attacco di un male, che più tardi doveva ucciderlo, dovette evidentemente fargli pensare, che era tempo di ritirarsi, e di godere in pace la sua gloria, allontanandosi dal campo di battaglia dove l'aveva conquistata.

Così mentre l'anno precedente informava i suoi amici di Parigi della sua intenzione di venirsi a stabilire definitivamente fra loro; ecco che esattamente quindici giorni dopo la prima rappresentazione di *Eco e Narciso*, il *Journal de Paris* dava la seguente notizia:

« Il signor cavaliere Gluck è ripartito ieri a mezzogiorno, per ritornare a Vienna » (1).

Egli non si allontanò senza manifestare i suoi lagni. Alla vigilia della sua partenza andò a congedarsi dalla Regina: « Non ha na-

(1) *Journal de Paris* dell'8 ottobre 1779.

scosto a S. M. il suo dolore e il suo progetto di non tornar più », racconta il cronicista, che aggiunge: « La Regina, volendo dissuaderlo da questa decisione, gli ha fatto dare il posto di maestro di musica dei figli di Francia, e gli ha permesso di partire soltanto per liquidare i suoi affari, coll'ordine di ritornare a stabilirsi per sempre qui » (1). Questa era senza dubbio la risposta al progetto di stabilirsi, formato dal Gluck, se, la cosa era naturalmente sottintesa, egli avesse trovato alla corte di Francia una posizione equivalente a quella, della quale godeva in Austria: ma questa soluzione si era fatta attender troppo, ed è facile che questa specie d'indifferenza indicata dal ritardo, sia stata una ragione di più, perchè egli volesse allontanarsi. In ogni caso, promesse o ordini, le parole di Maria-Antonietta non ebbero alcun effetto sulle sue determinazioni posteriori: egli andò a rioccupare il suo posto di *k. k. Hofcompositor* a Vienna, lasciò a Parigi il campo libero a Piccini, e si allontanò dalla Francia per sempre.

Ed ancora non cessò, sin alla fine dei suoi giorni, di manifestare con una specie di rabbia, il suo malumore all'indirizzo dei francesi, i quali forse, per giustificata che sia la loro riputazione di leggerezza, meritavano di meglio dalla parte dell'autore di *Armida* e delle *Ifigenie*. È così che, parecchi anni dopo il suo ritorno a Vienna, parlando confidenzialmente col musicista tedesco Reichardt, che era andato a fargli visita, si esprimeva sul tono della più amara ironia su Parigi e su' suoi abitanti: che conosceva a fondo, diceva, pretendendo che aveva utilizzato la loro incostanza e la loro presunzione, approfittandone per far ammettere la sua grande maniera (2). — Esiste una sua lettera, datata dall' 11 maggio 1781, dove è detto: « Non credete a tutte le voci che corrono sul mio prossimo ritorno a Parigi; ammenochè ordini superiori mi vi attirino, non andrò in questa

(1) *Mémoires secrets*, XIV, 204, 9 ottobre 1779.

Il principio della notizia è redatto in questi termini: « Il Cavaliere Gluck, il cui amor proprio, come quello di tutte le persone d'ingegno, è molto suscettibile, disgustato dell'esito di *Eco e Narciso*, al momento di mettersi in viaggio per Vienna, è andato a prender gli ordini della Regina ».

(2) A. Schmid, *C. W. Ritter von Gluck*, 383: « Er kannte diese Stadt und ihre Bewohner durch und durch, und sprach mit echter Ironie darüber, wie er sie nach ihrer Beschränktheit und Anmassung in seiner eigenen grossen Manier behandelt und benützt hätte ».

città, fino a che i francesi non siano d'accordo sul genere di musica che abbisogna loro. Questo popolo volubile, dopo avermi accolto nella maniera la più lusinghiera, sembra disgustarsi di tutte le mie opere, alle quali non accorre più in folla come altre volte (1); ed ecco *le Seigneur bienfaisant* che oggi incatena la sua attenzione (2). Sembra che voglia ritornare ai suoi *Ponts-neufs:* bisogna lasciarlo fare » (3). — Scrivendo a Francœur il 20 agosto 1780, dice: « Non potrò dunque mai liberarmi dalle noje teatrali dell'Opera di Parigi, nè vicino, nè lontano?..... Non mi meraviglio più di aver trovato tanti nemici a Parigi, giacchè si inventano tante bugie sul mio conto. Tutto ciò diminuisce molto la volontà che avevo di ritornare a Parigi, perchè io odio come la morte tutte queste dicerie inquietanti » (4). E già l'indomani del suo ritorno a Vienna (30 novembre 1779) aveva scritto ad un poeta che gli proponeva la sua collaborazione: D'ora in poi non farò più nessuna opera: la mia età e il disgusto provato ultimamente a Parigi in riguardo alla mia opera *Narciso* mi hanno per sempre disgustato di farne delle altre » (5).

Però per la naturale e giusta vece delle cose di quaggiù, a Parigi si rimpiangeva la sua assenza e si cercava ogni mezzo per ricondurlo. Si sceglievano le sue opere, per darle nelle occasioni più importanti, e più sopra abbiamo detto quali introiti allora sconosciuti in tutti i teatri del mondo esse realizzarono, allorchè nel marzo 1780 furono date per la capitazione degli attori (6). Si riprese per due volte *Eco*

---

(1) Egli è vero che l'*Ifigenia in Tauride* di Piccini era stata rappresentata da poco con successo, ma quella di Gluck non avea nulla perduto al confronto, anche al punto di vista del risultato materiale. Vedi Desnoiresterres, *Gluck et Piccini*, 310.

(2) Opera-ballo di Floquet.

(3) *Mémoires secrets*, XVII, 197, 30 maggio 1791.

(4) Desnoiresterres, *Gluck et Piccini*, 293.

(5) Desnoiresterres, *Gluck et Piccini*, 288, nota 3.

(6) *Mémoires secrets*, XV, 84, 12 marzo 1780. Ecco il principio dell'articolo conformante tutte le precedenti citazioni: « Il Cavaliere Gluck ha scritto al signor De Chabannon, e si lagna del poco conto che si tenga delle sue opere, facendole eseguire da mediocri artisti; sembra che egli sia ormai disgustato di continuare a lavorare pel nostro Teatro. L'esito di *Atys* non contribuirà certo a ricondurcelo... ». Alcuni mesi dopo il cronista dà quest'altra notizia, relativa alla medesima preoccupazione: « *13 Giugno*. Sembra deciso che quest'anno non avremo il piacere di aver tra noi il Cavaliere Gluck. Questo grand'uomo, avido

e Narciso: gli archivi nazionali hanno conservate sulla seconda di queste riprese un documento, emanazione dell'autore del poema, documento il cui ultimo paragrafo specifica: « Sta di fatto che Gluck è stato estremamente sensibile alla fredda accoglienza fatta a questo lavoro, che ne ha accusato in parte l'Accademia reale di musica, che questo disgusto lo ha indisposto e fiaccato il suo desiderio di lavorare. Questa ripresa lo lusingherebbe, ecc. » (1). — Meglio ancora, visto che, malgrado tutto, non dava segno di vita, se non per lamentarsi, gli si fecero le più brillanti offerte. Gli si promise « una somma di 6000 lire all'anno, in acconto di un'opera nuova; più 2000 lire se detta opera avesse oltrepassato 40 rappresentazioni; più i soliti diritti d'autore; più dopo il successo di quattro o cinque opere nuove, una pensione di 2000 lire, riversibile a Madama Gluck; più 4000 lire, concesse annualmente dal ministro su mandati particolari » (2). Si sa ch'egli ricevette il poema delle *Danaidi*, promise di musicarlo: che perfino questo lavoro, pel quale aveva fatto scrivere la musica da Salieri, fu da principio rappresentato sotto il suo nome. Ma nulla di tutto ciò potè mutare le sue determinazioni. *Eco e Narciso* restò la sua ultima opera e Gluck non ritornò più a Parigi.

***

Ritorniamo alle rappresentazioni del lavoro.

Lo abbiamo lasciato dopo le tre prime, colle quali l'insuccesso si era chiaramente delineato. *Eco e Narciso* non ebbe che dodici rappresentazioni alla sua prima comparsa (3).

L'anno successivo se ne tentò la ripresa, ma prima se ne volle modificare notevolmente l'economia generale. Gluck, lontano da Parigi, non cooperò effettivamente ai rimaneggiamenti operati in questa

di gloria, piccato di non aver potuto riuscire in Italia, dopo aver incantato la Germania e la Francia, vuol farvi un nuovo tentativo, e deve trasportarsi a Milano. Qui fra gli amatori del teatro lirico, corrono scommesse pro e contro il suo successo ».

(1) *Arch. naz.* citato da DESNOIRESTERRES, 315 e DE CURZON, *Autour de l'ancien Opéra*, nella *Revue internationale de musique*, 1898, 813.

(2) DE CURZON, loc. cit., 812.

(3) TH. DE LAJARTE, *Bibliothèque musicale de l'Opéra*, *Catalogue*, 1, 312.

occasione; ma ne approvò l'idea e incaricò della cura di eseguirli il suo vecchio compagno di lotta, e suo primo collaboratore francese, il bailo du Roullet, alla cui esperienza si rimise, dandogli pieni poteri. Questi dunque intraprese a migliorare il poema con alcune semplici trasposizioni di scena. Uno degli errori del librettista era stato, di lasciar per tutta la durata dell'azione il personaggio dell'Amore, del quale nell'avvertimento che precede il libretto, giustifica l'importanza in questi termini:

« Il movente di tutto il poema è l'Amore. Bisogna opporre un dio ad un dio, ma esso non cade dalle nuvole alla fine, per troncare la difficoltà, appare fin dal principio; come egli forma il nodo, egli lo scioglie, risolve l'azione, ma dopo averla preparata. La sua parte è necessariamente isolata e segreta, non può mostrarsi che in principio degli atti, a meno che non approfitti furtivamente di un intervallo fra due scene. Noi abbiamo creduto scorgervi questo vantaggio, che le danze ch'egli permette e ordina, non avendo per testimoni, nè per oggetto i personaggi del dramma, non potendo troncare, nè sospendere i movimenti che li agitano, non potrebbero diminuire l'interesse. Se queste danze non vi contribuiscono, almeno serviranno allo sviluppo dell'azione: l'Amore ne fa altrettanti mezzi per svolgerla, ed espedienti per farla procedere » (1).

Queste sono in vero ragioni da poeta di corte, ma per nulla d'un uomo del mestiere. Di fatti l'Amore del barone di Tschudi non era che un *Deus ex machina*, che invece di comparire solo alla fine, si mostrava fin dal principio dello spettacolo. Du Roullet relegò il personaggio completamente in un prologo, ch'egli formò con diverse scene sparse nel dramma. Egli introdusse alcune altre modificazioni sceniche, senza che, a quanto pare, la musica abbia avuto troppo a soffrirne. Diresse le prove collo stesso spirito despotico, del quale senza dubbio Gluck gli aveva trasmesso il segreto. Egli distribuì le parti a suo piacimento, togliendo definitivamente a M.lla Beaumesnil la parte di Eco, per affidarla a M.lla Laguerre (2). Mise in azione un quartetto che primitivamente era eseguito da cantatrici « formanti ventaglio sul davanti della scena », e che per la nuova disposizione

---

(1) *Echo et Narcisse*, opera in tre atti, Avvertenza, II, III.
(2) *Correspondance secrète*, X, 92, 28 luglio 1780.

scenica, acquistò maggior interesse (1). Tolse la direzione musicale a Francœur per affidarla a Rey, sostituito al direttore d'orchestra, ciò che occasionò nuove dispute: Francœur si lagnò amaramente; egli scrisse a Gluck, scrisse a Tschudi. Questi, come succede spesso nei casi disperati, aveva anticipatamente rinunciato a combattere. Ecco in quali termini rispose a Francœur in una lettera « ai Signori esecutori della prima orchestra d'Europa », pubblicata dopo la rappresentazione, da uno degli organi più ostili a Gluck:

« Venuto a conoscenza del modo indegno col quale si è voluto soffocare *Eco e Narciso* alla sua ripresa, non ho potuto risolvermi ad andare nè alla prova, nè alla rappresentazione, per essere testimonio di un supplizio, al quale è stato condannato quest'ultimo capolavoro dell'immortale Gluck. Ma ho saputo, Signore, che tanto ieri, come oggi, l'orchestra ha fatto dei veri prodigi sotto la vostra direzione, e che mai la musica di quest'opera è stata resa con tanta precisione, colorito e sensibilità ..... » (2).

Francœur si indirizzava al Maestro in un tono parimenti desolato:

« Voi avete troppe prove del mio zelo, per non essere persuaso della mia amicizia per voi, e della mia ammirazione pei vostri talenti; non ignorate neanche il gran numero di nemici che mi ha procurato questo attaccamento, che io vi ho votato ... Ma il signor bailo du Rollet non ha fiducia in me per la ripresa di *Eco e Narciso*, mi tormenta per i movimenti e pretende cambiar tutti quelli che voi avete indicati. Io, che credo doverli mantenere (avendoli avuti da voi), non debbo cedere. Del resto, su questo punto, credo che le mie conoscenze siano superiori alle sue », ecc. (3).

Gluck rispose con buone parole, lagnandosi che i suoi nemici gli attribuissero delle intenzioni malevoli, ch'egli non aveva: del resto era già scorso molto tempo dopo che la ripresa avea avuto luogo, quando la sua risposta andò a Parigi (4). Si può credere infatti, ch'egli non entrava per nulla in questo cattivo procedere verso il direttore d'orchestra, che aveva, al suo fianco, diretto tutti i suoi ca-

(1) *Mercure de France*, agosto 1780, 132.

(2) *Journal de Monsieur*, settembre 1780.

(3) Archivi dell'*Opéra*, lettera citata da DESNOIRESTERRES, 291.

(4) DESNOIRESTERRES, 293. La lettera di Francœur a Gluck è datata dal 4 agosto, la ripresa ha avuto luogo l'8; la risposta di Gluck è datata dal 20.

polavori: perfino nella quistione dei movimenti, sempre scottante, Francœur sembra essere stato più rispettoso dell'opera di quanto non lo fosse colui, al quale il musicista aveva affidato i suoi pieni poteri. Difatti si legge nel resoconto del *Mercure:* « Si sono affrettati i movimenti di tutti i pezzi, che si trovano nella parte di Eco, cosa più facile a farsi, che non di dissimularne la monotonia » (1). Osservazione giudiziosa, giacchè si sa benissimo che non è affrettando i movimenti lenti, che si diminuisce l'impressione di lunghezza. Comunque sia, fu Rey che diresse l'esecuzione; la quale gli valse i caldi elogi del *Journal de Paris*, mentre che il *Mercure*, senza precisamente smentirlo, espresse il suo rammarico, che il capo fosse stato sacrificato al suo luogotenente (2).

La prima rappresentazione di questa serie ebbe luogo l'8 agosto 1780. I Gluckisti vi erano accorsi numerosi, e il successo parve delinearsi. Fu vivamente applaudita l'aria agitata di Narciso: « O combats, ô désordre extrême », che era passata inosservata alle rappresentazioni precedenti; il coro finale: « Le Dieu de Paphos et de Gnide » fu accolto con dei trasporti tali, che bisognò cantarlo una seconda volta. Questo *bis* causò perfino qualche scandalo, giacchè fu la prima volta che si vide una cosa simile all'Opera. I veri conoscitori riconobbero che la musica era bella e veramente degna di Gluck. Non era però

---

(1) *Mercure de France,* agosto 1780, 134.

(2) *Journal de Paris*, 9 agosto 1780; *Mercure*, loc. cit., 136. — Ecco il passaggio del *Mercure* sull'incidente: « Non possiamo se non approvare questi elogi, e convenire del distinto merito del signor Rey; ma crediamo dover riparare qui all'omissione, senza dubbio involontaria, che ha fatto questo scrittore, non parlando del signor Francœur. Premurato di scrivere, all'istante stesso che la tela cala, l'articolo che deve comparire l'indomani, egli (lo scrittore che redige nel *Journal* di Parigi gli articoli dell'Opéra) non ha sempre il tempo di pensare a tutto, e in questa circostanza non ha pensato che la stessa giustizia ch'egli rendeva al signor Rey, conservando il silenzio sui talenti del suo capo, poteva avere un'aria di parzialità tanto più facile a sospettarsi, chè, tra i frequentatori dell'Opéra è di notorietà pubblica, che il signor Rey è stato scelto al posto del signor Francœur nelle rappresentazioni d'*Eco*, dietro la richiesta espressa del rappresentante del signor Gluck a Parigi. Non dobbiamo entrare nelle piccole dispute, che decidono gli interessati a dar la preferenza a questo o a quell'altro artista, ma il dovere d'ogni scrittore, che parla al pubblico, è di non permetter mai che un uomo tanto distinto nella sua carica, come il signor Francœur, venga immolato a considerazioni particolari, ecc. ».

meno vero, che lo spettacolo lasciava a desiderare; i Piccinisti non mancarono di profittare delle parti deboli del lavoro, sulle quali si accanirono i loro giornali. In somma questa ripresa rese ancora meno della prima serie. L'introito dell'8 agosto fu di sole 1913 lire 16 soldi; alla 5ª e 6ª rappresentazione discese a 689 lire 9 soldi e 692 lire 1 soldo. Dopo la nona *Eco e Narciso* fu di nuovo abbandonata (1).

---

(1) Th. de Lajarte, *Bib. de l'Opéra*. Ecco alcuni estratti dai giornali a proposito di questa ripresa. Il *Journal de Paris* (9 agosto 1780) dice che ha ottenuto « un successo marcato », e che « *Eco e Narciso* è di tutti i lavori di Gluck quello dove ha messo più canto ». — Il *Mercure* (agosto 1780, pp. 132 e segg.) dal quale abbiamo già tolto qualche ragguaglio, dichiara: « Malgrado tutte le cure che si è dato l'autore, e delle quali dobbiamo naturalmente essergli grati, il suo lavoro è ancora triste e freddo perchè, per servirci delle medesime espressioni che abbiamo impiegate, *in un soggetto radicalmente vizioso, ogni risorsa dello spirito è inutile* ». Egli loda i pezzi di musica applauditi dal pubblico, l'aria di Narciso, *veramente degna d'un grande maestro*, ed il suo interprete Lainez « del quale ci piace incoraggiare il talento, perchè è docile e modesto », e protesta lungamente contro il *bis* dell'*Inno all'Amore*, dicendo che « se questo uso viene tollerato, ne possono risultare gravi inconvenienti » tanto per « la dignità di questo teatro », che per altre ragioni d'ordine pratico. La *Correspondance littéraire* di Grimm, dove non avevamo trovato una parola su *Eco e Narciso* quale novità, le consacra (agosto 1780) un paragrafo nel quale, dopo aver spiegato i rimaneggiamenti, dice: « L'opera vi ha indubbiamente guadagnato un andamento più semplice e più rapido; però tutte queste correzioni non servono a renderla nè meno triste, nè meno fredda; il difetto è essenzialmente del soggetto, per lo meno della maniera, nella quale il signor Barone di Tschudi lo ha concepito. Il sol pezzo di musica di quest'opera che, a quanto ci è sembrato, abbia riunito presso a poco tutti i suffragi, è l'*Inno all'Amore*: è stato applaudito, ne è stato chiesto il *bis* con trasporto; ma si è rimasti poco grati agli attori che hanno ben voluto ripeterlo. Le colonne più rispettabili di questo teatro hanno deciso che una simile condiscendenza per la platea aveva gravemente compromessa la dignità dell'Accademia reale. Non esiste più nulla di sacro in questo secolo perverso ». — Citiamo ancora queste poche frasi delle *Mémoires secrets*, XV, 257, 9 agosto. « Il signor barone di Tschudi, autore delle parole di *Eco e Narciso*, coll'aiuto del signor Ballo du Rollet, ha lavorato di nuovo al poema, che è ricomparso con parecchie mutazioni. Si può dire che, se non nuocciono all'andamento dell'azione, non aggiungono però nulla all'interesse del soggetto... Non faceva bisogno di aggiunte ai lamenti di Eco: la monotonia dei suoi accenti non ne diverrebbe che più pesante, senza l'incanto che vi infonde M^{lle} La Guerre, colla sua voce toccante e sensibile. Se invece di distribuire questo dramma in quattro atti, come è ora, lo si avesse ridotto in due (a tale era il desiderio del pubblico), forse avremmo un buon lavoro di più. Non che la musica di quest'opera non sia altrettanto ricca, altrettanto espressiva, che quella

Le polemiche che seguirono questa ripresa, diedero luogo ad un incidente amministrativo, molto caratteristico pei costumi dell'epoca, e del quale qualche traccia è conservata negli archivi. Era su per giù nel tempo che Figaro intraprendeva a scrivere il *Journal inutile*, dove diceva: « purchè io non parli nè dell'autorità, nè del culto, nè della politica, nè della morale, nè delle persone in vista, nè dei corpi accreditati, nè dell'Opera, nè degli altri spettacoli, nè di alcuno che tenga a qualche cosa, io posso stampare liberamente tutto, sotto l'ispezione di due o tre censori ». Ora un certo *Journal de Monsieur*, forse meno piccinista, ma attaccato alle antiche tradizioni della musica francese, in ogni caso deliberatamente ostile a Gluck e alla sua scuola, si era espresso a proposito di *Eco e Narciso* con tanta acrimonia, che gli autori avevano indirizzato una protesta al Ministro. Ecco a titolo di curiosità e sopratutto di rarità, le parti principali della sua diatriba:

« La ripresa di *Eco e Narciso* non ha procurato a quest'opera un successo più brillante che non abbia avuto l'anno passato ... Il personaggio di Eco è indecente e privo d'interesse ... I cambiamenti che si sono fatti, tentando di provare che si aveva avuto torto di condannare le situazioni che possono risultare d'un simile soggetto, hanno dimostrato, senza replica possibile, che la costanza e la testardaggine

---

delle altre produzioni del suo celebre autore; ma è così poco variata e l'uniformità delle voci è tale, che la maggior parte delle arie che attirano l'ammirazione del conoscitore, non producono che molto poco effetto sul generale degli spettatori. Bisogna far eccezione di alcuni pezzi isolati, fra altri l'*Inno all'Amore*, che è stato ripetuto e applaudito con trasporto ». — Infine l'indomani dell'ultima rappresentazione il *Journal de Paris* (12 novembre) stampò una lettera firmata: « Un abbonato », protestando che *Eco e Narciso* non era caduta, ma che era stata ritirata solamente a causa dell'ingombro delle decorazioni, « le macchine di *Eco e Narciso* che erano impraticabili ed impalcate presentavano delle difficoltà di trasporto; che in ogni caso l'opera aveva chiamato lo stesso pubblico fino all'ultima rappresentazione, che era la ventiduesima ». Ciò si chiama indorare abbastanza bene la pillola! E si immagina quanto l'ingombro era una obbiezione contro un'opera, tutti gli atti della quale avevano la stessa decorazione! In quanto al numero di 22 rappresentazioni, Desnoiresterres non ha compreso l'intenzione dello scrittore, quando, alla pagina 297, ne contesta la veracità, dicendo che alla ripresa *Eco e Narciso* fu rappresentata nove volte soltanto: 22 è il numero totale delle rappresentazioni, dalla *prima*, — oppure, se si deve credere ai ragguagli di Th. de Lajarte, 21 (12 + 9).

possono ben costringere un uomo di spirito a compromettersi, non però a tenergli luogo dei mezzi, che gli sono richiesti dalla verità, dal gusto, dall'arte e dalla ragione. Si ha un bel fare, una volta che un lavoro è sbagliato, gli sforzi che si mettono in opera per ripararlo e ritoccarlo, sono assolutamente inutili, e sopratutto se peccano dall'origine, e questo è il vizio principale di *Eco e Narciso.*

« Quando l'anno scorso M.lla Beaumesnil rappresentò la parte di questa ninfa, gli amici di Gluck e del barone di T . . . y, autore del poema, cercarono di accreditar l'opinione, che la causa principale della caduta dell'opera era stata l'azione e la voce di questa attrice. Ripresa quest'anno con alcune correzioni abbastanza ragionevoli per essere elogiate ma non tanto felici per produrre dell'effetto in teatro, cantata da M.lla La Guerre, la voce seducente della quale abbellisce tutto ciò ch'essa canta, eseguita con movimenti più affrettati di quelli indicati da principio dal musicista, quest'opera, malgrado tutte le nuove cure impiegate, ha ottenuto ancora meno successo ed è stata deprezzata al punto, che ha fatto solo 400 lire d'introito, cosa quasi inaudita e alla quale ci aveva abituati solamente lo spettacolo dei *Bouffons* ».

L'articolo prosegue con un parallelo fra Gluck e Piccini « che si avvicina di più alla sensibilità francese »; e conchiude in questi termini:

« Gli eccessi che si sono permessi al *Théâtre Français* nei drammi nuovi che si sono voluti sostituire ai bei lavori dei Corneille e dei Racine, hanno già snaturato il gusto allo spettacolo nazionale. Gluck, con più genio dei nostri drammaturghi, fa la stessa rovina all'Opera; ancora alcuni anni, e la nostra Accademia di musica, priva di lavori e di esecutori, non sarà altro che un deserto » (1).

A dire il vero, il tono di questa critica, abbastanza cortese nella sua forma dommatica, oggi presenterebbe nulla di urtante per gli autori, abituati a ben altri attacchi della penna! Ma prima della

(1) *Journal de Monsieur*, settembre 1780, pag. 60 e seg. Ci è costato molta fatica a poter trovare un esemplare della edizione di questo periodico divenuto molto raro, e le collezioni del quale sono spesse volte incomplete: nessuna ne esiste nelle biblioteche pubbliche di Parigi, ed è solamente alla biblioteca di Versailles che ci si è potuto mostrare una collezione completa, quella medesima che aveva appartenuto a *Monsieur*, magnificamente rilegata in marocchino rosso, a tagli dorati, fregiata delle sue armi.

rivoluzione non era così, e vedremo il Ministro, senza volersi compromettere troppo, rispondere però ai lagni degli autori di *Eco e Narciso*, in un senso del tutto favorevole a loro. Prima si rivolge all'Amministrazione dell'Opera. « L'Assemblée » del 15 novembre gli rispose in questi prudenti termini:

« Il comitato si limita a rispondere al Ministro che reputa molto pericoloso di impegnare una lotta fra i giornalisti e l'Accademia reale di musica. Esso stima che sarebbe più prudente se il Ministro volesse far chiamare l'autore del *Journal de Monsieur*, per rimproverarlo a proposito delle parole indecenti, delle quali è pieno l'articolo sull'opera *Eco*, di proibirgli, a lui ed agli altri, di parlare dell'opera prima della quarta rappresentazione, e di non parlare che molto succintamente dell'effetto che un lavoro ha prodotto sullo spirito del pubblico ».

Il Ministro Amelot, entrando in parte in tale ordine di idee, scrisse dunque, il 1° dicembre, al signor Le Noir, luogotenente di polizia:

« Signore, l'autore delle parole dell'opera *Eco e Narciso*, come pure il Signor Gluck, autore della musica, si sono lamentati con me, già alcun tempo fa, dei termini poco misurati, dei quali si è servito l'autore del *Journal de Monsieur*, parlando di quel lavoro. Non ho potuto a meno di trovare fondati i loro lagni; però mi sono opposto a che esprimessero il loro scontento in alcuno scritto periodico, ritenendo pericoloso il lasciar principiare una guerra aperta fra i giornalisti e l'Accademia reale di musica; ma ho creduto dover loro promettere protezione per l'avvenire. In conseguenza vi sarei obbligato, se mandaste a chiamare l'autore del *Journal de Monsieur* per fargli sentire il torto che ha avuto, lasciandosi andare ad una critica troppo amara sull'opera *Eco e Narciso*, e di impegnarlo, come pure gli altri giornalisti, specialmente l'autore del *Journal de Paris*, di parlare in termini più misurati dell'effetto che nuove opere potranno produrre sul pubblico, affine di non scoraggiare gli autori tanto delle parole, quanto della musica, e di non screditare uno spettacolo che è particolarmente sotto la protezione di Sua Maestà, che porta una così grande circolazione di danaro, e pel sostegno ed il successo del quale abbisognano tanti sforzi riuniti » (1).

---

(1) Archivi nazionali, documenti pubblicati da H. DE CURZON, nella *Revue ationale de musique*, 1898, 816.

Un caso funesto sopraggiunto qualche tempo dopo, ebbe per risultato di provocare una terza serie di rappresentazioni di *Eco e Narciso*, e valse al lavoro di Gluck il suo miglior successo. L'8 giugno 1781 (1) (si rappresentava ancora del Gluck: *Orfeo*), il teatro dell'Opera si incendiò. Si ebbe premura di costruire una sala provvisoria, quella della porta St.-Martin, che fu costruita, come si sa, in ottantasei giorni; intanto l'Opera diede le sue rappresentazioni nella piccola sala del « Menus-plaisirs du Roi » sul posto attualmente occupato dal conservatorio. Solamente lavori di limitate dimensioni potevano trovar posto in questo piccolo ambiente: si cominciò col *Devin du village;* poi si diede una pastorale, *Myrtil et Lycoris.* Fu allora che il barone di Tschudi ebbe l'idea di proporre una nuova ripresa di *Eco e Narciso;* in agosto egli indirizzò al Ministro Amelot la seguente

MEMORIA.

L'autore del poema di *Eco e Narciso* ha l'onore di proporre a Sua Eccellenza il Ministro di Parigi di rimettere in scena l'opera *Eco e Narciso* al teatro dei *Menus*. Egli si basa sulle seguenti ragioni:

1° La musica è una delle migliori che abbia scritto Gluck.

2° L'accanimento geloso ch'essa ha suscitato nel partito opposto è diminuito e dimenticato. I giornalisti saranno stanchi di ripetersi.

3° I pezzi che se ne sono eseguiti, hanno avuto ora il massimo successo al concerto delle Tuileries, ciò che dispone il pubblico a rivederne le rappresentazioni.

4° L'opera ha avuto l'onore di essere incisa, e si vende da Deslauries, presso la " rue des Prouvères ", ciò che dimostra al pubblico in qual conto si debba tenere il lavoro.

5° Esso è del genere e della giusta misura che convengono all'ambiente dei *Menus*, sopratutto lasciandovi il ballo delizioso col quale il signor Noverre lo ha terminato.

6° Se ancora avesse bisogno di qualche indulgenza, questo teatro provvisorio e per così dire senza importanza, e un altro pubblico, aiuterebbero a farlo accogliere meglio.

7° Si sa che le rappresentazioni ne sono state interrotte, dopo quella nella quale questo lavoro era stato meglio sentito e maggiormente applaudito, Madama Saint-Huberty, che gli autori domanderebbero per questa ripresa, avendo sviluppato con arte delicata tutte le sfumature le più dolci e le più fini della parte ingenua di Eco.

8° Sta di fatto che Gluck è stato estremamente sensibile alla fredda accoglienza fatta a questo lavoro, che ne ha accusato in parte l'Accademia reale di musica, che questo disgusto lo ha indisposto, e ha di-

(1) E non il 15 come dice Desnoiresterres.

minuito il suo desiderio di lavorare. Questa ripresa lo lusingherebbe: essa lo impegnerebbe a finire la sua opera delle *Danaidi*, che è un superbo lavoro, ed è ben certo, stando alle ultime notizie, ch'egli è nella pienezza delle sue facoltà, e che dalla seconda stagione alle acque di Baden può sperare la completa e perfetta guarigione (1).

Questa richiesta fu ascoltata, e *Eco e Narciso* venne ripresa il 31 agosto 1781: questa volta l'opera di Gluck fu accolta con favore. « Era a temere, dicono le *Mémoires secrets*, che la diserzione aumentasse, visto che questa pastorale tragica aveva avuto poco successo la prima volta. Fortunatamente si è verificato il pronostico del Cavaliere Gluck: egli diceva alla nascita di questo lavoro: « Non vi può essere teatro troppo grande per *Ifigenia in Aulide*, nè teatro troppo piccolo per *Eco e Narciso*. « Difatti questo ha ottenuto il successo più deciso » (2). Bisogna bene che questo successo sia stato grande, giacchè vediamo perfino La Harpe lodare l'opera, ch'egli dice essere « meglio nella sua luce in un piccolo quadro » (3).

Come sempre alla fine di questo secolo XVIII, nel quale le avventure di palcoscenico hanno una così larga parte nella vita pubblica, non ci stupirà che il successo di questa ripresa abbia corso il pericolo di essere compromesso e perfino impedito, a causa di uno di questi intrighi. Durante l'esilio forzato dell'Opéra ai Menus, tre cantanti, Rousseau, Chéron e Lays, non soddisfatti dei loro onorari, ne chiesero un aumento. Essendo stata respinta la loro richiesta, non trovarono da far di meglio che mettersi in carrozza e fuggir di Francia. I due primi passarono il confine senza ostacolo, ma Lays fu arrestato per via e rinchiuso al Fort-Levêque. Egli era designato per cantare la parte di Ciniro creata da le Gros: lo si fece uscire di prigione per la rappresentazione, e, dice un novellista, « egli brillò

(1) Archivi nazionali, pubblicati da H. de Curzon, loc. cit. — Nè il signor De Curzon, nè (ciò che è ancor più strano) Th. de Lajarte han saputo qualcosa di questa ripresa dei Menus, che il primo crede essere rimasta allo stato di un progetto e l'altro pare ignorare completamente giacchè non ne fa alcuna menzione nel suo catalogo della Biblioteca dell'Opéra. — Questo documento ci rivela un dettaglio sconosciuto dell'interpretazione di *Eco e Narciso*, dicendoci che M^me Saint-Huberty, allora al suo debutto, ha rappresentata la parte creata da M^lle Beaumesnil, e ripresa quasi subito da M^lle La Guerre.

(2) *Mémoires secrets*, XVIII, 31, 9 settembre 1781.

(3) *Correspondance littéraire*, citata da Desnoiresterres, 316.

nel modo più distinto ». Non solo la sua voce è parsa completamente appropriata all'ambiente nel quale cantava, ma è risultata la più felice opposizione a quella di Narciso, e del resto è stato giudicato buon attore: gli si è riconosciuto del gusto, dell'animo e sopratutto dello zelo, ciò che ha fatto dimenticare il suo fallo (1).

Eco e Narciso fu rimesso in iscena ancora una volta nell'anno 1806, questa volta con tagli considerevoli, che lo ridussero in due atti. Questi ultimi rimaneggiamenti furono eseguiti da Beaunier e Berton. Sotto questa forma ultima, il lavóro ebbe due rappresentazioni nel 1806, quattro nel 1812, tre nel 1813 e una nel 1814. E fu tutto (2).

Più tardi si venne all'idea d'intercalare in *Orfeo* due pezzi di *Eco e Narciso*: l'aria « O combats, ô désordre extrême », sostituita all'aria di bravura della fine del primo, e già fuori moda ai tempi di Gluck, ed il coro « Le dieu de Paphos et de Gnide », che servì da finale, invece del divertimento. Questi due pezzi hanno conservato il loro posto in *Orfeo*, alle rappresentazioni di questo capolavoro all'Opéra-comique. Sono gli unici frammenti di *Eco e Narciso* che la generazione attuale abbia udito.

Consideriamo l'opera di Gluck, come ci si presenta oggi, dopo un secolo e un quarto, nell'insieme della produzione del Maestro.

La prima condizione di vita, per ogni lavoro drammatico, è che riposi su una solida base; e questa base nell'opera è il poema. Ora i contemporanei ci hanno detto della debolezza di *Eco e Narciso*, considerata nel suo elemento letterario, e nulla ci invita a smentirneli. Non potremmo che essere più severi ancora, noi moderni che abbiamo conosciuto le osservazioni della scienza, che definisce il senso dei miti, constatando quale assoluta mancanza di comprensione dello spirito della favola ha presieduto alla concezione di questo dramma. Non ha sopravissuto nulla della poesia che contiene, meno ancora del sentimento profondo e umano che vi traspare per chiunque sa

(1) *Mémoires secrets*, loc. cit.

(2) Th. de Lajarte, *Bib. de l'Opéra*, I, 312.

vedere: soltanto i fatti sono messi in scena nella loro secca esteriorità, il più sovente male presentati, sempre interpretati con quella finta ingenuità, convenzionale e falsamente sentimentale, che è la caratteristica dell'arte pseudo-mitologica che l'opera francese del secolo XVIII ha tanto disgraziatamente messo di moda.

E dal punto di vista della costruzione scenica, il lavoro non è di più da lodarsi. Non azione, non movimento; tutto avviene fra confidenze, sogni e lamenti. I sentimenti sono privi d'interesse: quello del personaggio di Narciso è inconsistente e indeciso, e il dolore di Eco abbandonata è comune.

Il solo elogio che si potrebbe concedere sarebbe per la forma. I versi di *Eco e Narciso* sono superiori alla generalità di versi d'opera. Alcuni hanno una grazia vera, un certo profumo antico che, se l'evocazione di un nome tale non fosse troppo ambiziosa, potrebbe già far presentire la prossima venuta d'Andrea Chénier. Ciò sta bene ed è peccato che negli altri poemi non si aggiunga questa qualità a quelle che d'altra parte possedevano. Ma in teatro i meriti della forma sono disgraziatamente secondari; ed è perciò che *Eco e Narciso* non avendone altri, non era vitale.

Gluck ha aggiunto al lavoro un dippiù di qualità equivalenti. In nessuna delle altre sue opere la musica appare con una tal perfezione di forma. Vi si trovano pagine squisite, dettagli sottili e ricercati, che alle volte evocano al pensiero quelle impressioni d'arte delicata, d'un sentimento antico, un po' convenzionale, ma pieno di grazia, dei quali certi moderni lavori francesi: *I Troiani*, *Filemone e Bauci*, le *Erinni*, hanno dato delle realizzazioni eccellenti. La declamazione ha qualcosa di più fluido, il recitativo è più melodioso e si fonde col canto più naturalmente, senza transazioni troppo brusche. Vedete fin dalla prima scena, con quale accento espressivo e incantevole la ninfa Aglaé, mentre nel boschetto riunisce le ninfe delle acque e i silvani, e mentre i corni e gli oboi accentuano il suo richiamo, dice loro questi versi:

> L'Amour, ce dieu charmant dont nous suivons les lois,
> Au fils du beau Céphise, en ce beau jour, enchaîne
> Echo, fille de l'Air, la Nymphe souveraine
> De l'espace tranquille ombragé par nos bois.

Lo stesso sentimento di poesia antica emana dalla cantilena che canta Narciso, contemplando la sua immagine nella fontana:

Je ne puis m'ouvrir ta froide demeure,
Nymphe sans pitié! Tu veux que je meure!
A te contempler j'épuise mes yeux:
Ingrate! inhumaine!
Je voudrais briser ta chaîne;
Mais vers toi l'amour me ramène
Par un attrait victorieux.

Più vivamente ancora si riceve l'impressione malinconica di questa poesia pastorale, cara ai poeti italiani e francesi del secolo XVIII, nell'aria che l'Amore cantava prima al terzo atto:

Vallons secrets, chers aux amants!
O vous, témoins de leur plainte touchante!.....

Per tutto il lavoro vi sono dei brani di musica d'un incanto completo. Abbiamo da prima l'*ouverture,* dal ritmo pastorale, che, per adoperare l'espressione di Gluck medesimo, « previene lo spettatore sul carattere dell'azione che si svolgerà sotto i suoi occhi », e lo fa con una precisione perfetta: vi sono degli effetti d'eco a due orchestre, rinnovati da quelli di *Orfeo*, e di una poesia non minore, poi ancora un disegno di violini che Beethoven ha ritrovato nella sinfonia pastorale; insomma, nell'insieme, un sentimento intimo della natura. Incantevole ancora, poetico e melodioso è il coro di donne che apre il prologo, e che in origine cominciava il terzo atto: « *A l'ombre de ces bois épais* ». Certe danze rammentano l'accento di quelle di *Armida*, piene di seduzione e di attraenza, non prive però di una certa severità d'intonazione. Primeggia certamente un'aria per le Ninfe e i Silvani, che sembra essere di forma completamente moderna, colle sue alternative di ritmi amabili e di rudi accenti, secondo i personaggi dei quali accompagnano le evoluzioni. Veramente nella partitura sono conservate altre arie di danza, d'uno stile molto meno elevato: ma la loro presenza non può urtarci, i contemporanei avendoci informati che non tutte queste arie sono di Gluck. Non fa bisogno di essere molto conoscitore, per distinguere le une dalle altre.

Del resto, lo stesso Gluck non si è peritato d'introdurre nella parte coreografica dell'opera alcune pagine, che non sembrano degne della sua abituale elevatezza d'ispirazione. Per esempio, non si saprebbe contestare l'autenticità di un'aria dell'Amore: « Amusez, sachez plaire; voltigez, doux Plaisirs », le parole della quale hanno sempre figurato nel libretto: e pure non si spiega, per quale spirito

retrogrado il grande rivoluzionario della musica, abbia potuto scrivere un tale pezzo, dove sui versi: « Pour y lancer mes flammes — j'ai des traits plus puissants », egli sovraccarica le parole « flammes » e « traits » di vocalizzi di uno stile arcaico (che fu cattivo stile in ogni tempo), come se avesse voluto fare una parodia dell'arie d'opera del tempo di Luigi XV, alla scomparsa delle quali egli ha così efficacemente contribuïto.

Per questo la musica di *Eco e Narciso* ha in un certo senso un profumo del secolo XVIII, più pronunciato, di quanto si riscontri in ogni altra composizione del Maestro. Ne avremo la prova nel semplice fatto, che, di tutti i pezzi quello che ha ottenuto il successo più immediato e più duraturo, è l'inno all'amore: « Le Dieu de Paphos et de Gnide ». È certo che questo coro non ha nulla dell'ispirazione antica: ha tutte le grazie particolari alla sua epoca o meglio ancora all'evoluzione già fatta dall'epoca. Se Rameau fosse ritornato al mondo, si sarebbe riconosciuto in questa pagina e l'avrebbe firmata con gioia.

Ma troveremo di meglio nelle parti espressive del lavoro. Le arie di Eco, in gran numero — in numero troppo grande — sono per lo più delle frasi semplici dall'accento il più melodioso, soventi di forma perfetta, nella sua libertà inusitata. Quelle che canta nella scena che precede la morte, hanno l'ispirazione pura dell'aria di Pilade, con qualcosa di più affettuoso, di più tenero. Un'altra al primo atto: « Peut-être d'un injuste effroi — ma tendresse est alarmée » è di una espressione incantevole, e al tempo istesso d'un raro interesse di forma, col suo canto di quattro versi, ripetuto tre volte, come in tre strofe di forma libera, la terza di un accento lamentoso che fornisce una conclusione tanto felice, quanto imprevista: per di più per gli interludî strumentali, che separano i periodi vocali, l'autore è ricorso ad un istrumento abbandonato da lungo tempo alla fine del secolo XVIII, il flauto a becco: i cui suoni dolci e pieni, contribuivano senza dubbio, a dare un aspetto di canto antico alla linea melodica.

Nell'insieme, le combinazioni orchestrali accusano una ricerca, che non ci sorprende in Gluck, ma la continuità della quale è più marcata qui, che in ogni altro suo lavoro. Notiamo bene che, dato il carattere del poema, questa ricerca ha maggior rilievo nell'interpre-

tazione delle parti pittoresche, mentre nei lavori precedenti essa aveva per oggetto principale l'espressione. Sarebbe superfluo di accennare a tutti i dettagli, che la partitura rivela a chi la scorra: facciamo menzione solamente della prima aria di Narciso: « Divinité des eaux », la tessitura generale della quale rammenta in qualche modo quella dell'aria di Rinaldo: « Plus j'observe ces lieux et plus je les admire », coi suoi disegni alternati di flauti, di clarinetti e di oboi, sostenuti della voce lontana di Eco, poeticamente accompagnata dagli accordi acuti del flauto e dei violini, mentre che le repliche appassionate di Narciso sono accentuate dai bassi che sostengono l'edificio sonoro in tutta la sua pienezza.

In certi momenti ancora l'orchestra è invasa da quel gran tremito che dava tanta intensità alle scene patetiche di *Alceste* e di *Armida*.

Disgraziatamente bisogna confessare che in quest'ordine di idee, Gluck non fa che ripetere degli effetti già conosciuti e che per conseguenza non si riscontra più la spontaneità, la freschezza dei lavori, nei quali erano stati impiegati per la prima volta. Prendiamo ad esempio la scena della morte di Eco: essa è accompagnata da cori funebri, che forse sono altrettanto belli, quanto quelli di *Alceste* e di *Orfeo*; ma non lo sono di più e per conseguenza, essendo noti producono necessariamente una minore impressione. D'altronde, non basta che la situazione presenti meno interesse, perchè la bellezza della musica ne sembri diminuita? Gluck, che con tanta forza aveva formulato i principî fondamentali della unione indissolubile fra la musica e la poesia nel dramma lirico, ne ha dato d'altro canto un'applicazione così ammirevole nei suoi lavori, che non gli era più permesso scostarsene. Era certo una stupidaggine, quella dei Piccinisti che domandavano a Gluck di far bella musica su cattive parole: *Eco e Narciso* fu la risposta decisiva. La musica ne è ricca, abbondante, di una ispirazione pura e nobile; ma non costituisce l'elemento necessario, inseparabile dal dramma; se ne può distaccare troppo facilmente: e per questo il lavoro non fu vitale. Veramente si crederebbe leggendo alcune pagine di questa partitura, che Gluck abbia voluto fare delle concessioni ai suoi nemici. Se lo ha pensato, fu il suo castigo! I Gluckisti rimproverano ai musicisti italiani di fare un concerto dell'opera: *Eco e Narciso* non è altro. Sembra per-

fino che alcuni pezzi vogliano talora affettare le forme italiane molto fuori posto in un tale insieme. Tali sono la maggior parte delle arie del confidente Ciniro, quasi tutte pezzi di virtuosità: ve ne ha uno, nel terzo atto, nel quale la voce concerta cogli strumenti (due fagotti, un corno, viola e violoncello solo), quasi nello stesso spirito di alcune arie di Mozart, delle quali non è qui luogo discutere i meriti, ma le forme delle quali non sono troppo bene adatte al genio di Gluck. Vi è nel secondo atto un quartetto di Ninfe, la cui forma ha grandemente sorpreso gli spettatori delle rappresentazioni di *Eco e Narciso*: il pezzo non è italiano, ma prettamente tedesco di forma e di spirito; esso avrebbe figurato tanto bene in qualche oratorio per celebrare la morte di Cristo, quanto all'Opera per compiangere la morte di Eco. Tali pezzi di musica pura non potevano far corpo col dramma. È tanto vero che questo fu il più grande difetto del lavoro, che man mano dopo la prima rappresentazione, in assenza del maestro, ma sulle sue indicazioni, fu possibile di rimaneggiarlo da cima a fondo, facendo passare dei pezzi, perfino delle scene intiere, da un atto all'altro, componendo un prologo di frammenti sparsi; senza che l'architettura ne abbia sofferto, tutt'altro! Si può immaginare una simile trasposizione in *Armida* o nelle *Ifigenie*? Sarebbe stato un vandalismo — o piuttosto, una vera impossibilità.

Eco e Narciso, malgrado i suoi vizî fondamentali, non cessa per questo di essere un monumento di alto valore, un lavoro che merita la stima e la considerazione dei posteri, essendo opera d'arte pura. Musicalmente è di una grande ricchezza, — troppo ricca forse: ed è uno dei suoi difetti. È un documento prezioso, per la penetrazione intima del genio di Gluck, del quale è tutt'altro che indegna, per quanto non sia la sua produzione più caratteristica. Essa merita dunque sotto ogni riguardo di completare la collezione delle opere francesi del maestro; e questa nuova edizione, che permetterà ai lettori moderni di apprezzarne le bellezze, sarà per essa la più giusta delle riabilitazioni.

JULIEN TIERSOT.

(Trad. M. PIETRO FLORIDIA).

La Musica e specialmente il Melodramma alla Corte Medicea.[1]

La signoria de' Medici in Toscana, assoluta quant'altra mai e declinante a mollezza, aveva pur sempre del popolare e artistico, segnatamente nella città dei fiori; e quel primo ministro in cappello di paglia e seduto avanti la sua casa, di che poi ebbe a far le maraviglie il Montesquieu, è più o meno, a detta di A. Conti, l'effigie di questo paese. È dai costumi popolani, più o meno stridenti, ma penetranti specie per le vie de' banchi e de' traffichi nella nobiltà e nella Corte di Firenze, che vi si genera principalmente il teatro, come ivi e per tutto altrove dal cozzo de' caratteri sorge la situazione drammatica.

Sono ben note le benemerenze de' Granduchi de' Medici, per le quali si fecero perdonare non pochi vizî, verso le scienze e le arti, ed in ispecie verso la musica e massimamente rispetto a quel genere di essa, in cui l'Italia conseguì e mantenne per lungo tempo senza contrasto il primato. I lettori hanno già compreso la mia allusione al melodramma e al favore e incoraggiamento accordati non meno all'autore della *favola* che al maestro che l'adornava di note musicali, e a tutti coloro che col suono e col canto e in altra guisa concorrevano a renderne compiuta e plaudita la rappresentazione.

(1) Da nuovi documenti, in gran parte delle mie collezioni (C. Lozzi).

Senonchè la musica ed il senso artistico in generale (affrettiamoci a riconoscerlo) più che alle benemerenze della Corte Medicea, va ascritto a merito dello spirito equilibrato e gentile del popolo della Toscana e dell'Italia mediana, che fu sempre la culla de' più grandi genî e del buon gusto nelle lettere, nella poesia e nelle arti.

Per ciò che più attiene alla musica, la invenzione di essa, o a dir più esatto, la invenzione della notazione musicale secondo il moderno sistema di scrittura spetta alla Toscana, e più specialmente ad Arezzo, ove Guido Monaco fra il 990 ed il 999, per primo concepì e praticamente pose a fondamento di essa notazione un nuovo principio, di cui furono agevoli e naturali conseguenze i posteriori perfezionamenti grafici e gli stupendi progressi derivatine all'arte sublime dell'armonia.

L'Italia, e più d'ogni altra sua parte la Toscana, può dirsi il paese dei *cantastorie* e de' *canti popolari*, de' quali il Tommasèo e il Tigri per primi, e poi altri, hanno fatte e pubblicate belle e copiose raccolte. Le quali si compongono di molti stornelli, sfoghi brevissimi di affetto, e di un maggior numero di rispetti, campo più largo alle soavi fantasie del popolo, e di serenate, non troppe, ma in compenso più svolte. Peccato, che rare volte i collettori hanno pensato a fissarne con note le fuggevoli melodie, alcune delle quali hanno avuto l'onore di essere state accarezzate e riprodotte a ornamento di opere teatrali, servendo a meraviglia qui e là a dare la tinta caratteristica o locale.

Sullo scorcio del secolo XV v'erano in Toscana, e segnatamente a Firenze, pie congreghe di popolani, i quali con certe leggi e a tempi prefissi si adunavano ne' templi e santuari a cantare inni e laudi nel proprio idioma, onde all'antica innodia latina pareva succeduta la moderna volgare. Per questi laudesi ebbe vita durevole in Italia la poesia sacra e popolare, a cui si intrecciavano laudi e ballate, o canzoni a ballo. Toccando di tale materia e di tal tempo non è lecito dimenticare il frate Savonarola, il quale nonostante la scomunica e i monitorii del papa « usava, come narra il Nerli ne' suoi *Commentarii* (Lib. IV, an. 1497), far venire i suoi frati e cittadini in tanto fervore che gli faceva uscire della chiesa, e sulla piazza di San Marco gli faceva ballare e saltare, e mettere in ballo tondo pigliandosi per mano un frate e un cittadino, e cantavano a ballo canzoni spirituali

composte da Girolamo Benivieni. Ma la più parte di quei canti era *tradizionale*, ossia tramandata non per iscritto, ma a memoria e a orecchio di quella gente devota, e però musica e poesia, quanto più erano anonime, tanto più riuscivano popolari e commoventi, riputandole il popolo, e spesso non a torto, fattura sua per divina ispirazione o meglio per genio naturale.

Qui giovi ricordare ciò che leggesi nel *Vocabolario Cateriniano* alla voce *Presta:* « Nella diocesi di Siena raccoglievansi diverse brigate di contadini e di contadinelle a cantar maggio, e alla fine del mese solevano nella piazza delle chiese parrocchiali celebrare una danza solenne, tassando per ciaschedun ballo i giovani in una crazia o un soldo, e di quel danaro crescevano l'offerta alla chiesa, e talora ne facevano la dote per una delle fanciulle maggiaiuole. Un arcivescovo abolì questo rito ». Eppure anche San Francesco, nota qui il Foscolo, ballava co' suoi frati, come può vedersi ne' *Fioretti*.

Queste laudi, queste canzoni a ballo vanno pure considerate come vincolo di familiare concordia, come avvivatrici delle pubbliche solennità, come simbolo e rappresentazione delle grandi memorie vuoi storiche vuoi religiose. E queste erano l'anima di quelle feste cittadine, in cui, sull'esempio di quelle di S. Giovanni Battista a Firenze, si rispecchiano costumi ed usanze del popolo fiorentino del buon tempo antico.

Le rappresentazioni sacre e profane, delle quali è più ricca delle altre la letteratura toscana, e ne furono fatte raccolte preziose e porsero materia a eleganti studî di letterati e specie di A. D'Ancona, si ricollegano alle canzoni a ballo, alle laudi e ai laudesi e alle feste rappresentative. Tutti omai d'accordo, che quelle schiette e semplici composizioni, che erano il sollazzo de' nostri vecchi, sono la culla del teatro italiano, e passando per gli *Oratorii* col felice connubio della musica e della poesia rappresentativa generarono il melodramma.

Tornando indietro al principio della Corte Medicea, noi non troviamo che commedie e tragedie latine, e tutto ciò che costituiva il teatro classico; rappresentazioni sacre e misteri popolari si alternavano in que' tempi e ne facevano liete e splendide le feste sacre e profane.

In Firenze il maggior tentativo di consertare la *sacra rappresentazione* colle favole antiche è fatto coll'*Orfeo*, il più giovanile poema

volgare di Angelo Ambrogini da Montepulciano, più noto sotto il nome di Poliziano.

Egli fu molto caro a Lorenzo de' Medici, a quel Lorenzo, che con le sue *canzoni a ballo* si studiò di rendersi accetto non tanto alle pie congreghe dei laudesi, quanto alle liete brigate de' gaudenti, trasportando le une e le altre dai presbiteri o sacrati delle chiese sui carri delle mascherate cantanti e danzanti nei lunghi carnevali per le vie e per le piazze di Firenze.

Le poesie di Lorenzo de' Medici, varie e assai pregiate, citate poi dalla Crusca, furono pubblicate a parte; e « le canzoni a ballo » stampate con quelle del Poliziano e di altri poeti (Firenze, Sermartelli, 1562, in-4) formarono una deliziosa edizione, ora quasi introvabile. — Onde lo stesso Poliziano aveva ben ragione di scrivergli nella chiusa di una lettera (1) senza data: « *Posteritati... tuis ipsius egregiis carminibus procul dubio innotesces* ».

Chi ami conoscere in tutte le sue particolarità questa favola o *festa d'Orfeo* dalla sua origine alla sua rappresentazione, legga il dotto ed elegante studio scrittone per la *Nuova Antologia* da Isidoro Del Lungo, col titolo: *L'Orfeo del Poliziano alla Corte di Mantova* (2). Diremo solo che per l'insistenza di un arguto e gentile spirito fiorentino — Baccio Ugolini — egli quasi la improvvisò per le feste date dal Marchese di Mantova al Duca Galeazzo di Milano nel 1472; e fu rappresentata tra il 18 e il 20 e il 22 luglio.

Si è dall'odierna critica riconosciuto nell'*Orfeo* il primo saggio di dramma profano in lingua volgare; e nel luogo dove esso fu recitato, il primo che con carattere di vero e proprio teatro sorgesse in Italia.

La recitazione dell'*Orfeo*, prosegue il Del Lungo, sempre anteriore alle romane e alle ferraresi, è il più antico documento e sicurissimo di teatro cortigiano o secolare o civile, italiano che voglia chiamarsi; e fu singolar gloria del toscano Poliziano aver congiunto il suo nome a un fatto così importante della storia letteraria.

L'applicazione delle forme del mistero popolare e religioso ad un soggetto classico e profano, è dovuta dunque ad un poeta della Corte Medicea; e in corrispondenza della stessa il sorgere di un teatro ita-

(1) Inedita della mia autografoteca.
(2) Vol. XXVIII, serie II, 15 agosto 1881.

liano non più sulle piazze o in una chiesa ma in una Corte, è dovuto a quella dei Gonzaga.

Anche la musica vi prese parte, ma molto secondaria, in questi versi a ritornello:

> Udite, *selve*, mie dolci parole,
> Poi che la ninfa mia udir non vole.

E qui, come dice lo stesso Del Lungo forse un po' enfaticamente, la poesia toscana, dimessa la veste classica, entrava nuda ed agile su la scena con le popolari armonie (più propriamente melodie) di una canzone, accompagnate dal suono degl'istrumenti musicali.

È facile comprendere come senza questa duplice importantissima innovazione teatrale non vi poteva essere nè l'italianità moderna del teatro, nè melodramma di sorta.

Notiamo di passata, per non anticipare gli avvenimenti, che lo stesso soggetto sotto il titolo di *Euridice* o d'*Orfeo* inspirò prima il creatore, poscia due grandi riformatori del melodramma moderno: Caccini-Peri, Monteverdi e Glück.

Spiegherò poi il tratto d'unione tra i due primi.

Gl'incunabuli del melodramma si suole farli rimontare a molti anni, anzi secoli, indietro, e magari ai cori delle tragedie greche e a una vaga tradizione d'essere state musicate e cantate per intero. Ma restando in Italia e più da presso al nostro argomento e a quello che può chiamarsi vero melodramma secondo le intenzioni dell'arte, noi ci staremo paghi a ricordare alcuni de' principali suoi passi, illustrandoli di qualche nuova notizia ed avvertenza, desunte in gran parte dai documenti della nostra collezione.

Per sommi capi accenneremo solo che gli Estensi tra il XV e il XVI secolo avevano fatta della loro ducale Ferrara la città teatrale per eccellenza, procurando, tra l'altro, a commedie latine la popolarità del volgarizzamento, anche avanti che si dettassero le prime nostre originali.

Nell'*Orbecca* od *Orbecche* di Giovanni Battista Giraldi Cinthio da Ferrara, musicato nel 1541 da Alfonso Della Viola e rappresentato nello stesso anno in detta città, non abbiamo ancora, come osservò giustamente l'illustre scrittore R. Renier nell'*Adramiteno* (Ancona, Morelli, 1884), il melodramma, ma semplicemente la intromissione

forzata della musica nel dramma, di cui si erano fatti già prima alcuni più o meno infelici tentativi.

Nella dedicatoria, he l'autore ne fece ad Ercole da Este II, Duca IV di Ferrara, in data 20 maggio 1541, fra le altre cose gli ricorda, che composta che ebbe quella tragedia in meno di due mesi a incoraggiamento specialmente del magnifico M. Girolamo Maria Contugo, gentilissimo giovane e ornato di molte virtù « havendole già parata in casa mia il detto M. Girolamo sontuosa et honorevole scena, fu rappresentata da M. Sebastiano Clarignano di Montefalco, il quale si puote sicuramente dire il Roscio et l'Esopo de' nostri tempi ».

Piacque poi al Cardinale Ravenna, che la stessa tragedia facesse nuova mostra di sè innanzi al Duca e al Cardinale Salviati in pubblico teatro.

Aggiunge che si ebbe da *tutti quelli divini ingegni* che insieme al Duca la videro, non poche maravigliose lodi, e poi lo stimolo a pubblicarla, come fa, per le stampe. Ma della musica, onde fu ornata, non fa verun motto, il che vuol dire che non le si diede alcuna importanza. Termina col promettere che con le buone accoglienze all'*Orbecca* « si darà ardire all'altre sue sorelle, *Altile*, *Cleopatra* e *Didone*, ch'ora timide appresso di me stanno nascose, di lasciarsi vedere ».

Questa tragedia fu *di nuovo ricorretta e ristampata in Venesia* (Bonfadino, 1594).

Il Giraldi scrisse novelle con assai lode, e pubblicò pure (Vinegia, Giolito, 1554) *Discorsi intorno al comporre dei romansi, delle commedie e delle tragedie e di altre maniere di poesie.* I critici (1) dicono di lui, che fu tragico più vivace di molti altri, ma pieno di scene sanguinose ed orribili nell'*Orbecche.*

L'*Altile* fu pubblicata dal figlio di lui, Celso Girardi, con dedicatoria di Ferrara, 1 ottobre 1583 (Venezia, Cagnacini, d° anno), al Marchese Cornelio Bentivogli, non già al Duca di Ferrara, come dice il Gamba al n. 1435.

---

(1) V. Fornaciari, *Storia della letteratura italiana*, ecc. — e Bilancioni P., *Studio critico su G. B. Giraldi e la tragedia italiana nel secolo XVI* (Aquila, 1890).

Dell'altre due tragedie *Cleopatra* e *Didone*, non sappiamo se siano state mai stampate in raccolte o a parte, o rappresentate.

Ci è noto però che altra tragedia, da lui non menzionata tra quelle della sopra riassunta dedicatoria, l'*Egle*, musicata da Antonio del Carretto, fu rappresentata parimente a Ferrara nel 23 febbraio 1543, cioè ben quattro anni dopo la rappresentazione dell'*Orbecche*.

A Ferrara, sotto il regno d'Alfonso I, la musica godette il massimo favore in tutti i suoi generi, specie il teatrale, siccome quello che è più acconcio per le feste più solenni e pei più grandiosi spettacoli.

I più rinomati musicisti del tempo, italiani e stranieri, facevano una specie di flusso e riflusso alla Corte; la musica diventa già una occupazione gradita e continua; vi sono indetti concerti a tempi fissi e vi prendono parte le donne più eleganti, fra le quali brillano come stelle di maggior luce Tarquinia Molza, Lucrezia Bendidio, Laura Peperara. Alla musica vanno alternati o compagni i balli, i banchetti giganteschi, i carnevali interminabili, le accoglienze più sontuose e festanti a principi di passaggio.

Fu a Parigi che nel 1571 si stabilirono per mezzo del Cardinale Luigi d'Este le prime relazioni della Corte ferrarese con una vera e organica compagnia di comici, che si nomò dei *Gelosi*.

Da Lucca passò a Ferrara maestro di cappella quel Cristofano Malvezzi, che maestro del Peri, dovette essere il più dotto inspiratore della *Camerata* di Firenze.

A Ferrara fu composto dal ferrarese G. B. Guarini quel *Pastor Fido*, il quale se per naturalezza, soavità d'affetti e di verseggiatura restò al disotto dell'*Aminta* del Tasso, la superò quanto all'arte della tessitura e agli effetti drammatici.

Per questo fu preferito per la rappresentazione anche con intermedî musicali, non solo a Ferrara, ma anche a Mantova. Di fatti, in questa città lo fece rappresentare il Duca Gonzaga nel teatro del Castello pei solenni ricevimenti della Regina di Spagna nel novembre del 1598, come si rileva dalla edizione fattane ivi in detto anno coi tipi dell'Osanna a cura di Ferrando Persia.

A pag. 10 della sua *Relazione* si parla degl'intermedî, e a pag. 11, dei concerti di voci e d'istrumenti. Di molto interesse e sotto diversi rispetti è il seguente passo della *Relazione:* « La sera poi S. A. fece

rappresentare nel solito suo Teatro del Castello, il *Pastor fido*, tragicomedia pastorale del cavalier Battista Guerino (*sic*), con la favola delle nozze di Mercurio et Filologia, significanti figuratamente quelle di S. M. per intermedii, l'una e gli altri bellissimi et pomposi, sì per la molta spesa dei vestiti, come anco per l'apparato, et gran numero delle macchine che intervennero negli intermedii.

« Fu spettatrice in detto teatro, oltre le famiglie della Reina, Arciduchessa, Arciduca et Costabile, quasi si può dire tutta la nobiltà d'Italia concorsa da Vinegia, Firenze, Genova, Verona, Brescia et altre città circonvicine per vedere rappresentazione che portava così celebre grido per ogni parte et che fu sentita et veduta con molta soddisfazione da tutti et dalla Reina, et Madre ancora, alle quali si era preparata una compendiosa traduzione in lingua alemanna di quanto fu recitato et rappresentato, che fu loro data nel principiare dell'opera, legata in due libretti separatamente. Et perchè la cena doveva essere alquanto tarda, al mezzo della favola si fece una suntuosa colazione con rinfrescamenti a S. M. et agli altri Prencipi, et a tutte le dame, che erano presenti, in grandissimo numero ».

Del *Pastor fido* e de la *Idropica*, comedia del Guarini, si succedettero parecchie edizioni; il che concorre a dimostrare il grido che ebbero in que' tempi.

Del resto le relazioni tra le vicine Corti di Ferrara e di Mantova, anche per ciò che attiene a simili rappresentazioni, si facevano sempre più strette e frequenti da che Isabella d'Este, figlia d'Ercole I, Duca di Ferrara, nata nel 1474, era nel 1490 andata sposa a Giovanni Francesco II Gonzaga, Marchese di Mantova. Questa principessa per altezza d'ingegno e per senno e cultura è celebrata come una delle più illustri donne del suo secolo. Amantissima della musica e suonatrice egregia essa stessa di varii istrumenti, alla sua Corte di Mantova si accoglievano sempre i più scelti musicisti, quali il Testagrossa, Marchetto, Cara e il Tromboncino, e vi si davano quelle rappresentazioni miste di poesia e di musica, le quali preludiavano al moderno melodramma.

D'allora in poi la Corte Mantovana può dirsi la più musicale di tutte: Ippolita Gonzaga, nata nel 1535, fu donna di singolare avvenenza e di grazia e di precoce ingegno, ed eccellente anche nella poesia e nella musica. Onde, a sedici e a diciassette anni ne fu più

volte ritratta la effigie e le furono coniate medaglie da insigni artefici, una delle quali da Jacopo da Trezzo, rappresentata con un libro in mano tra diversi strumenti musicali (Medagliere della città di Brescia).

Molti de' suoi Duchi furono tanto versati nella musica da fare la migliore scelta de' più valorosi compositori e degna stima de' loro lavori e da scriverne anch'essi de' pregiati. Basti mentovare il Cardinale Ferdinando, poi Duca, che collaborò persino ne' melodrammi commessi al Peri e ad altri maestri.

Ripigliando la storia del melodramma, per seguire un passo più notevole da esso fatto, dobbiamo trasportarci a Modena, ove Orazio Vecchi, nato qualche anno prima della metà del secolo XVI, allievo del suo concittadino p.e Salvatore Essenga, sullo scorcio di quel secolo era tutto inteso in un nuovissimo tentativo di un'opera buffa, rimasto per molto tempo isolato « mentre una fioritura vera e propria della commedia musicale d'indole popolaresca, non la troviamo se non nei primordi del secolo XVIII » (1).

L'Anfiparnaso | Commedia Harmonica | di Horatio Vecchi | *da Modena, nuovamente* | *posto in luce* | *con privilegio* | *In Venetia* | *appresso Angelo Gardano* | MDLXXXXVII | *Canto.*

È questo il titolo, come appare dalla edizione principe, dell'*Anfiparnaso*, più introvabile che rara. Era intendimento dell'autore che l'armonia si accoppiasse all'azione, e la rappresentasse; e però egli chiamò *Anfiparnaso* l'opera sua, cioè *doppio parnaso*, la *doppia novità* accennata nel prologo, musica drammatica e dramma musicato.

Si è dubitato se fosse veramente un'azione comica, e a torto, come ha dimostrato il Renier, riscontrandosi nell'*Anfiparnaso* tutti gli elementi di un'opera buffa, per quanto embrionale. Ma la quistione sarebbe stata risoluta anche in fatto, se è vero ch'esso fu rappresentato nel 1594 con lietissimo esito nel teatro della sua città natale; com'è certo che questa commedia spogliata della notazione musicale col titolo *Li disperati contenti,* fu *recitata alla presenza de' Serenissimi d'Este*, secondo il frontespizio dell'edizione del 1654.

---

(1) V. Rodolfo Renier, *Dell'Anfiparnaso di Orazio Vecchi.* Ancona, 1884, Morelli. È quanto di meglio e di più compiuto è stato sin qui scritto su questo interessante argomento.

Il buon conto in che fu tenuta la musica si può desumere anche dalla seconda edizione postuma, che ne fece lo stesso Gardano nel 1610, edizione d'insigne rarità non meno della prima.

Mentre si facevano a Ferrara, a Mantova e a Modena tentativi di melodramma che diremo d'antica maniera, a Firenze, e soltanto a Firenze, se ne compivano altri assai più ragguardevoli e felici, intesi com'erano alla invenzione ed esecuzione del melodramma moderno.

La riforma del melodramma, cominciata in Firenze dopo la metà del secolo XVI, sotto il Gran Duca Cosimo I, nato in detta città nel 1519 e morto nel 1574, fu alacremente proseguita e compiuta sotto i suoi successori.

Qualche cenno sull'uno e sugli altri e sulla loro Corte gioverà certamente a farci meglio comprendere le condizioni più propizie in cui Firenze si trovava rispetto a questa riforma.

Cosimo è dagli storici celebrato come insigne promotore e cultore egli stesso delle lettere e delle arti. Ampliò l'Università di Pisa e la Biblioteca Laurenziana, favorì l'Accademia fiorentina, incoraggiò la stampa e la raccolta di oggetti d'arte e d'antichità.

Isabella Medici, figlia del Gran Duca (1541-1576), era assai côlta e valente così nella poesia come nella musica, e si cita con lode una raccoltina di madrigali da lei stessa musicati.

Si ha pure di lei alle stampe un discorso intorno alla voce — *mai* — dal Manni riprodotto nelle *Lesioni di lingua toscana*. Della sua miseranda fine toccheremo più avanti.

Caterina de' Medici, nata a Firenze da Lorenzo duca d'Urbino nello stesso anno che Cosimo (1519), Regina di Francia (1533) si dimostrò proteggitrice munifica delle lettere e delle arti belle, chiamò e onorò a Parigi non pochi letterati e artisti italiani di vaglia, e vi favorì pure il culto della nostra musica. Uno dei balli più famosi e meglio riusciti a Parigi sullo scorcio del secolo XVI fu *Le ballet comique de la Reyne fait aux nopces de M. le Duc de Joyeuse et de Medemoiselle de Vaudémont.*

Questo balletto, dedicato al re Enrico III, era opera di un italiano nomato Baltazarini, condotto dal Piemonte in Francia nel 1577 dal Maresciallo di Brissac e presentato a Caterina de' Medici, la quale lo aveva prescelto a capo della sua musica.

Egli fu il primo, secondo il Fétis, « *qui conçut le plan du spec-*

tacle dramatique mêlé de musique et de danse ». Ma si direbbe che la musica non basta da sè a ingentilire i cuori, chi ricordi la notte di S. Bartolomeo, in cui Caterina rifulse di luce ferale, con quella sua ben altra musica di sinistri rintocchi delle sue campane e dei miserandi gemiti di tante vittime innocenti.

Negli *Ugonotti* del Meyerbeer, come furono originalmente scritti, vi era il personaggio della regina Caterina de' Medici, che la censura francese non volle ammettere a verun patto.

Destò gran rumore la *Vita di Caterina de' Medici* pubblicata da E. Albèri (Firenze, 1838, in-4) per la difesa ad oltranza di questa Regina, avendo l'A. cercato di « rovesciare tutte le opinioni finora ricevute intorno di lei, a purgarla dalle tacce imputatele da molti e gravissimi storici, a rivendicare nel suo nome l'Italia dalle ingiurie non meno frequenti che odiose degli stranieri ».

A Cosimo successe il figlio Francesco (1541-1587) che fu principe dotto e assai colto, che si pregiò d'essere amico de' migliori letterati ed artisti. La istituzione dell'Accademia della Crusca e la famosa Galleria di Firenze sono a lui principalmente dovute. Ma l'essersi per sua mala sorte innamorato perdutamente di Bianca Cappello, nata a Venezia circa il 1548, famosa per la sua seducente bellezza e per le sue strane avventure, lo rese favola del tempo e fu cagione di tante sventure, tra cui la misteriosa morte di lui e di lei con un giorno di distanza, il 19 e il 20 ottobre del 1587. Soggetto di melodramma di tinta Shakespeariana.

Il Muratori sotto il detto anno così ne parla con la consueta sua prudente ed equanime temperanza:

« Terminò la carriera del suo vivere in età di circa quarantasette anni Francesco Gran Duca di Toscana, d'una infermità creduta non pericolosa, nel dì 19 di ottobre alle ore 5 di notte. Nel giorno seguente, quindici ore dopo la morte del marito, mancò di vita anche la Gran Duchessa Bianca Cappello. Molte furono le dicerie per questo avvenimento funesto. Per attestato del vivente allora Traiano Boccalino, molti credettero che esso Gran Duca Francesco, svaghito d'essa Bianca, per cieca passione da lui già sposata, si perdesse poscia in altri amori, e che la Gran Duchessa, donna di altero spirito, per vendetta gli desse il veleno; ma che scoperto il delitto anch'ella per la stessa via fosse fatta morire. Diversamente, altri pensarono (e sono

i più degni di fede) credendo che il Card. Ferdinando non avesse mai potuto digerire quel matrimonio. Ma quanto è facile (conchiude) il voler entrare ne' segreti laberinti de' principi, altrettanto facile è in tali casi l'ingannarsi ».

La Gran Duchessa Bianca Cappello è stata un personaggio così interessante anche per la musica, da valere il pregio che se ne faccia qualche altra parola sotto questo rispetto.

Vuolsi che sin dallo scorcio del 1578 si facessero preparativi per festeggiare anche con un melodramma le sue nozze col Gran Duca Francesco, le quali si celebrarono con istraordinaria pompa nell'anno seguente.

Tra le pubblicazioni relative alle feste di tali nozze è notevole quella del Gualterotti per pregio letterario e artistico con particolare descrizione della sbarra ed apparato di essa nel palazzo Pitti, con tutti i disegni dei carri ecc., splendidissima edizione de' Giunti, Firenze, 1579, in-4, ornata delle incisioni di Stefano della Bella, e citata tra i testi di lingua dall'Accademia della Crusca.

Sinchè si ebbero in pregio le svelte e vaghe acqueforti de' nostri valorosi artisti, oggi obbliate per le stampe inglesi e francesi a colori e a fumo, fu tenuta in sì gran conto, che un esemplare alla vendita Didot, a Parigi, raggiunse la somma di ben 725 franchi.

È per questi festeggiamenti, descritti dal Gualterotti, che Pietro Strozzi insieme allo Striggio, al Caccini e a Claudio Merula scrisse la musica. E lo stesso Caccini, abilissimo cantante tenore, rappresentò la parte della *Notte* nell'intermezzo che il suddetto Strozzi compose con accompagnamento di viole.

Non era ancora il melodramma vero e proprio; ma tutto porta a credere, che era sin d'allora intraveduto, e che la Bianca abbia concorso a favorire nel miglior modo la musica segnatamente rappresentativa, intendente ed amante, com'era, di essa e delle pompe teatrali.

Nelle *Memorie* ch'ella di sè lasciò scritte e che S. Ticozzi raccolse ed illustrò (Firenze, Batelli, 1827) a pag. 14-15, narrato come sin da giovanetta a Venezia andasse quasi tutti i giorni presso una gentil donna parente di sua madre sorella del Doge Andrea Gritti, prosegue così: « Avendo quella gentil donna conservata nella vecchiaia viva come in gioventù la passione per la musica, volle in

quest'arte istruirmi, non trascurando però di tenermi alcune sere occupata negli studi ed esercizi a nobile fanciulla convenienti ». A lei Gran Duchessa fu coniata una medaglia, di cui si conserva un bell'esemplare nel museo della città di Brescia, allusiva principalmente alla sua valentìa nel canto. Imperocchè nel dritto v'ha il suo busto con ricca acconciatura e la leggenda: BIANCHA CAPPELLO *Francisci I. M. D. uxor*, e nel rovescio un cigno con questa epigrafe: *Cantu et candore et vaticinio sacer.*

Del resto, nella famiglia Cappello, originaria di Venezia, nel cui libro d'oro fu iscritta avanti il 1297, doveva essere tradizionale il culto per la musica, e la Bianca fu nota suonatrice di liuto.

Pietro Antonio Spalenza dedicava il suo primo libro di Madrigali (Venezia, Gardane, 1574) a Giovanni Cappello.

Tra i madrigali musicati da Bartolomeo Barbarino (Vinegia, Amadino, 1607), ce n'è uno i cui versi sono di Pietro Cappello. Gaetano Gaspari, egregio musicista, musicografo e bibliofilo, nel Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, della quale fu grandemente benemerito, citando le composizioni sacre di P. Giovan Francesco Cappello, Vinegia, 1612 e 1619, nota che l'esser l'autore di questo casato e veneziano potrebbe far credere che uscisse dalla nobil famiglia omonima, ch'ebbe in Bianca Cappello una Gran Duchessa di Toscana.

Avendone chiesta notizia all'insigne patriota e musicografo commendator Gabriele Fantoni di Venezia, n'ebbi la conferma esser tutti i sunnominati della stessa famiglia patrizia, da cui uscì lo spirito gentile e musicale di Bianca.

Ma vi ha di più e di nuovo: da una lettera da lei diretta da Firenze al suo cugino, Hieronimo Cappello a Venezia, il 2 luglio 1579, la quale insieme ad altre della stessa, fa parte della mia collezione, tolgo il seguente periodo a testimonianza dell'interesse ch'ella divenuta Granduchessa, continuava ad avere per l'arte d'Euterpe: « Ho ricevuto la poesia et musica che mi hanno mandato la quale ho avuto molto cara, et da me et da infiniti poi è stata tenuta garbata et ben detta, et ne la ringrazio di cuore ».

Nelle citate sue *Memorie* la Cappello racconta alcuni orrendi fatti e misteri di sangue, senza presagire che d'uno di essi doveva anch'essa e tra breve cader vittima; misteri di sangue, onde più o meno fu-

rono contaminate le Corti d'allora e non ne andò esente nemmeno la più piccola e gentile di Mantova; fatti di sangue che tornano a gran disonore della Corte Medicea, in due de' quali si trova associato il nome di Giulio Caccini, che con un atto più vigliacco che imprudente ne fu la cagione.

È narrato da altri storici della Toscana e anche dal Fétis, ma il racconto della Cappello, che si può dire ne fu testimone e ne rimase gravemente impressionata e commossa in tempo di gravidanza, è sì ricco di particolari, che meriterebbe d'esser preferito ad ogni altro. Ma noi, per non andar troppo per le lunghe, ne daremo un sunto, rimandando i curiosi a pag. 92 e seg. delle sue *Memorie*.

Trattasi della tragica fine di Eleonora Garcia di Toledo, moglie del Principe Pietro de' Medici, figlio di Cosimo I. Stanca costei dei mali trattamenti e dei continui insulti del marito, pensò di prenderne vendetta. Amoreggiò dapprima con Alessandro Gaci figlio di un capitano; ma questo giovine spaventato da occulte minacce troncò la tresca rendendosi cappuccino. Successore negli amori fu il cavaliere Bernardo Antinori, il quale per alcune rivalità suscitate alcun tempo prima al giuoco del Calcio, uccise Francesco Ginori e per ciò fu tratto in carcere poi confinato all'isola d'Elba. Ai due amanti non rimase che il conforto di una corrispondenza epistolare, favorita dal capitano Francesco Antinori, fratello di Bernardo.

Andato egli un giorno nell'anticamera di Eleonora per consegnarle una lettera, ed avendo fretta l'affidò a Giulio Caccini, *di professione musico*, amico suo, che ivi si trovava parimente in attesa di udienza. La curiosità, acuita in lui dalla raccomandazione del segreto, lo spinse ad aprirla ed a leggerla; e poi la paura del castigo o la speranza di premio lo indusse a portarla al Granduca Francesco. In seguito a ciò l'Antinori fu dall'Elba trasferito al carcere di Firenze, ed il 30 giugno 1576, dategli due ore di tempo per confessarsi, fu segretamente strozzato; e al fratello non giovò la fuga in Francia, perchè per ordine del Gran Duca vi fu ucciso a tradimento. Eleonora nove giorni dopo la morte dell'amante, presaga della sua sorte, si studiava schermirsi dall'invito del marito di recarsi alla villa di Cafaggiuolo; ma alla fine dovette obbedire, e pur troppo ivi tra le tenebre della notte cadde sotto il suo pugnale.

La Bianca aggiunge che il Caccini, narrato al Duca il fatto

seguìto, domandò perdono d'avere aperta la lettera; ma il Duca, presala, con viso torbido lo licenziò, di poi volle che fosse esiliato. Ma quest'ordine severo, se veramente fu dato, dovette essere ben presto revocato, dacchè negli anni successivi lo troviamo addetto alla musica di quella Corte con tutta la sua famiglia.

Quest'assassinio della sventurata Eleonora, per opera del marito, fu di pestifero incoraggiamento a Paolo Orsini di disfarsi della propria moglie D. Isabella, sorella del Gran Duca Francesco, alla quale, si direbbe, che bellezza, poesia e musica erano state *dote funesta*, complice indiretto un musicista! Resasi all'invito di recarsi « a Cerreto Guidi, poich'ebbero cenato (sono parole di Bianca), ritiratosi il signor Paolo nelle sue stanze mandò a dirle se voleva andare a dormire con lui: ma non appena entrata, messole un laccio al collo la strozzò ».

Da siffatte nefandezze rifuggendo l'animo inorridito alla musica, importa avvertire che tanto meno questa ne' festeggiamenti teatrali per le nozze di Bianca nel 1579 poteva assorgere a vero melodramma; dacchè troviamo esso rimasto nell'antica maniera anche in quelli posteriori del 1589 per le nozze di D. Ferdinando Medici e Cristina di Lorena, Gran Duchessa di Toscana, nonostante che vi avessero cooperato i più valorosi musicisti che allora fiorivano in Toscana e in altre parti d'Italia.

Di vero, dalla descrizione che Bastiano de' Rossi compose e pubblicò (Firenze, Padovani, 1589) dell'apparato e degli intermedî fatti in detta città per la commedia rappresentata nella suaccennata festività, si rileva che non si andò oltre ai soliti intermedî, de' quali e di altri fu inventore Giovanni de' Bardi de' Conti del Vernio. Notevole il seguente passo, spiegando di essi intermedî la vera portata: « Che se nello intermedio si ballerà, o si canterà, la favola lo richiegga: e che il poeta abbia facoltà di far varie sorti di madrigali, e i musici sopra essi, con vari strumenti, musiche di consertate varie e di vari tuoni, al trovato appropriate dello intermedio ».

I madrigali cantati nei suddetti intermedî erano dei poeti conte Bardi, del Rinuccini e di G. B. Strozzi « gentiluomo ornato di nobili e belle scienze, del cui pellegrino ingegno molte opere, e specialmente di poesia, ce ne fanno testimonianza ». E la musica, anche di una canzone a ballo, era di Emilio de' Cavalieri o del Cavaliere,

di Cristofano Malvezzi da Lucca, prete e maestro di cappella in questa città, e di Luca Marenzio « della nobil città di Brescia, del valor del quale in sì nobil arte ne rendono viva testimonianza le pubbliche opere sue. La musica delle parole e l'ordine della melodia degli strumenti predetti fu opera di Giulio Caccini, musico pregiato de' nostri tempi ».

Si tengano presenti la parte più importante e le lodi date al Caccini, e il nome degli altri musicisti, servendo mirabilmente al nostro assunto.

Ferdinando I, fratello di Francesco e cognato di Bianca, probabilmente morti di propinato veleno, ne raccolse la successione non senza il sospetto del noto ditterio: *is fecit cui prodest* (1549-1609). Insignito del cardinalato da Pio IV, ne conservò le insegne sino a che nel 1589 non furono celebrate le sue nozze con Cristina, figlia di Carlo II, Duca di Lorena, e bisnipote di Caterina de' Medici. Egli mostrossi generoso, affabile ne' modi, nobile e ardito nel portamento, caldo promotore della pubblica prosperità. Richiamò le più provvide leggi in vigore, favoreggiò il commercio, l'agricoltura e le belle arti. Fu mecenate di Gian Bologna e di Galileo. Edificò a Roma la villa Medici, e fece grandiosi acquisti di oggetti artistici, tra i quali la Niobe e la Venere denominata de' Medici.

Quale fosse il culto della musica presso la Corte Medicea, regnante il Gran Duca Ferdinando I, che ne continuava le tradizioni veramente splendide per que' tempi, lo si rileva altresì da due documenti della mia collezione, che non essendo stati, ch'io mi sappia, mai pubblicati, mi pare valgano il pregio d'esser qui riassunti. Tanto più che vi troveremo non solo la menzione di non pochi musicisti, che alla riforma del melodramma presero una parte più o meno importante, ma eziandio notizie di qualche interesse, specialmente pel meschino salario (non oso dire stipendio) ad essi attribuito, e pel costo della musica in generale, essendo l'uno e l'altro ben lungi dal far presagire le esorbitanze dei giorni nostri.

Il primo documento è l'originale supplica di una famiglia di musicisti suonatori, denominata dei *Franciosini*, al Gran Duca per veder migliorata la propria condizione secondo il loro grado, il servizio prestato e i cresciuti bisogni.

A questa segue un rescritto dell'Auditore del Gran Duca, allora

Lorenzo Usimbardi, che in data 2 agosto 1603 la trasmette *al Majordomo.* E questi ch'era Enea Vaini, con lodevole sollecitudine ne faceva al Gran Duca la seguente favorevole relazione:

« Questi Franciosini sono tutti valenti nella musica di fiato, e d'altro, poveri e parte con moglie e figliuoli, e mostrano, come conviene, di servir più volentieri a V.ª Altezza Ser.ma, che ad altri per vantaggioso partito, che potessero trovare. Quattro hanno otto scudi, e quattro nove di provisione al mese, ma perchè ho trattato con Mad.ma Ser.ma, e di suo ordine lasciato informazione di tutti li concerti che si stipendiano, e di questo in particolare, in mano del cav. e secretario Guidi, non ho che dir di più, se non che l'augumento sarà ben impiegato, e la grazia attiene a V. Alt.za Ser.ma alla quale humilmente m'inchino ».

« Di casa in Fiorenza li vi di agosto 1603 ».

Il secondo documento, che trovammo unito al primo e lo completa, è la ivi accennata relazione alla Gran Duchessa, a cui forse erano pervenute simili domande di altri musicisti, sullo stato e servizio della musica presso quella Corte, con qualche proposta conducevole a curarne il buon mantenimento.

Premesso che per la conoscenza che la Gran Duchessa ha della musica stipendiata al servizio della sua Corte basta dargliene breve ragguaglio, comincia dal descriverle *nella prima classe* i Franciosini con li istrumenti di fiato, parendogli che per *obblighi pubblici e privati e per l'eccellenza loro meritino questo luogo.* Essi sono:

1 Paolo	3 Gio. Battista	5 Gian Jacopo	7 Antonio detto *Biondino*
2 Alessandro	4 Antonio	6 Giuliano	8 Orazio.

Di questi otto in ufficio, quattro pagati a nove scudi il mese, e quattro a otto.

« Il concerto, per quanto ne riferiscono gl'intelligenti, è tale che in Italia nè fuori si troverà migliore. Questi sono in estrema povertà, e alcuni di essi con moglie e figliuoli. Conoscono per loro stessi, e da persone *poco considerate* sono avvertiti, che ciascun di essi troveria in Italia e fuora vantaggiosi partiti ». Quindi ne raccomanda la sorte nell'intento di conservare quel concerto, la spesa del quale non importava che scudi ottocentosedici all'anno. Questi Franciosini sono rimasti ignoti al Fétis, e forse ad ogni altro musicografo.

« Antonio Archilei e la Vittoria sua moglie meritano d'esser *preservati* per la rarità della voce e disposizione della donna. Antonio à undici scudi al mese e la moglie dieci, e con li quattro scudi al mese che gli son pagati dalla propria borsa del Gran Duca importa trecento scudi l'anno. Desidera solo che la sovvenzione granducale gli sia assegnata in altro modo con stipendio fisso.

Per la principale parte di donna, nella *Dafne* e nell'*Euridice* probabilmente si dovette ricorrere a questa Vittoria Archilei, giudicata dal Peri *Regina del Canto*; e non di meno il Fétis non fa menzione nè di lei nè del marito.

« Giulio Romano (prosegue la relazione) è utilissimo al servizio della musica, per invenzione, per composizione di balli, pastorale o altro che se le *(sic)* ordinasse; et onora assai il servizio e dà grandissimo gusto con l'aiuto della moglie, di due figlie e d'un figlio: et insegna volentieri e bene a chi lor Altezze comandano. Questo à di provisione sedici scudi il mese, che sono centonovantadue l'anno, e conosce, quanto alla persona sua sola d'esser ben trattato. Ma servendo con tutta la sua famiglia le par meritare che si abbia considerazione al suo interesse, parendoli che in molti modi senza aumento ancora di provisione si possi beneficare, o nel commodo delle figlie, o con aiuto che se le potesse dare nelle senserie del cambio. Se bene par che questo modo provato non riesca molto ».

« Gio. Battista del Violino, il Bardella e Pompeo, nel lor concerto de' suoni sono reputati singolari, et il gusto che danno, merita che V. A. ne tenga protezione; et ogni poco d'aiuto che si desse, d'un officio al Violino, tutto resteria quieto. Questo ha sedici scudi il mese di provisione, il Bardella sei in Ruolo e sei Pompeo, che tutto importa trecentotrentasei scudi l'anno.

« M. (Messer o maestro?) Jacopo Peri detto Zazzerino, Gio. Boccherini e Fabio Castrati, Gio. Bat.ª del Franciosino fanno nobil concerto di suono e canto. Il Zazzerino ha nove scudi il mese; li Castrati dieci scudi il mese per uno, computate le spese; et a Gio. Bat.ª del Franciosino detto si avrebbe due scudi il mese acciò che si esercitasse a comporre e cantare in questo concerto, come fa per supplire al bisogno in cambio del Zazzerino, che va ingrossando l'udire. Questo concerto importa di spesa trecentosettantadue scudi l'anno.

« M. Aldobrando Trabocchi da Pienza basso, s'accomoderà ad ogni

concerto, con così bella voce di basso che forse altra simile non si troverà in Italia ». Ma per potersi esercitare dovrebbe lasciare il canonicato di Pienza e stabilirsi in Firenze, onde la convenienza di aumentargli la provisione annua di scudi centoventi. Si parla in fine di un fra Bartolomeo Binaschi basso che ha due scudi di provisione il mese. E di Antonio del Frate d.° beccafico che serve senza provvisione con buona intelligenza e voce di tenore ne' concerti ove è chiamato.

Riassumendo tutta la spesa pel servizio della musica ammontante a duemilacentosessanta scudi l'anno, ne conclude di santa ragione che a sua Altezza il Gran Duca, *per la rarità degli uomini e per la qualità e quantità de' concerti, non deve parere punto grave.* E qui sulle labbra ora si presenta spontaneo e più a proposito che mai, il toscanissimo: « lo credo io »!

Noi ci riserbiamo di fare in seguito e dove cade più opportuna qualche osservazione sulle cose esposte in questo documento, e segnatamente un confronto tra Giulio Caccini detto *il Romano* e tra Jacopo Peri, detto *Zazzerino*, divenuto sordastro.

Continuando intanto i cenni storici della Corte Medicea, a Ferdinando I succeduto Cosimo II (1590-1621), fu anch'esso splendido protettore delle lettere e delle arti, e fra gli altri uomini di valore onorò Gabriele Chiabrera, poeta di Savona, che nei componimenti teatrali e lirici da musicare può dirsi emulo del Rinuccini, avendo anch'egli servito le Corti de' Medici e dei Gonzaga.

Il principio del governo di Cosimo II fu illustrato dalle scoperte astronomiche di Galileo, che il 10 luglio 1610 nominato primo matematico del Gran Duca di Toscana, diede il nome di *stelle medicee* ai satelliti di Giove.

I poeti celebrarono con ammirazione, qui davvero non sciupata, le scoperte del sommo astronomo e i satelliti di Giove furono persino rappresentati in balli e in mascherate.

A Cosimo II celebrante le sue nozze il Galileo propose l'impresa d'una calamita con più ferri attratti e il motto *vim facit amor*, affinchè i *soggetti* (cioè i sudditi) si mantenessero fedeli più con l'*amore e con la carità che col timore e con la forza* (Lettera alla Gr. D. Cristina, 1608).

Ferdinando II, nel 1622, successore al padre suo, nell'età di 11 anni liberato dalla reggenza, protesse anch'egli le scienze e le lettere, ma

non va esente da biasimo per aver lasciato trarre a Roma, nel 1633, Galileo settuagenario ed infermo, e però tanto più infamemente citato al tribunale dell'Inquisizione, che non rifuggì dal sottoporlo al più *rigoroso esame*, ciò che volea dire *tortura*, come dimostrano il toscano Libri e il romagnolo Gherardi ed altri autorevoli scrittori.

Abbiamo nella nostra collezione lettere di questo Gran Duca, una delle quali diretta a G. Battista Doni, da Firenze, 20 maggio 1636, con espressioni di lode e di gradimento per l'esemplare mandatogli dell'*Opera sopra la musica* (1).

Abbiamo premessi questi cenni storici e biografici sulla successione dei sunnominati cinque Gran Duchi di Toscana, affinchè servano di sostrato a quelli che ci accingiamo a dare sulla musica presso la Corte Medicea, in ordine specialmente alla riforma o creazione del melodramma moderno, del quale si son pure indagate le prime origini, ed esposti gli *antecedenti* apparecchi e tentativi.

A tal uopo prima di tutto bisognava trovare il poeta più adatto, lo scrittore della *favola* drammatica, il *librettista*, come oggi dicesi, che conscio delle esigenze della riforma melodrammatica e non ignaro di musica, s'intendesse coi maestri dell'arte e cospirando amichevolmente alternasse i soliti cori col *recitativo* e le *arie*, e col dialogo conciso, rapido e animato e con voli lirici a tempo e luogo ne aiutasse i nuovi e arditi intenti.

Questo poeta melodrammatico fu trovato in Ottavio Rinuccini, che nato il 1563 e morto il 1621 in Firenze, allora vi fioriva e formava parte del cenacolo dei riformatori, sotto il nome di *Camerata*, ossia de' più rinomati musicisti, come Giulio Caccini, detto *il Romano*, che ne fu il fondatore, Emilio del Cavaliere, Jacopo Peri, sopranominato *Zazzerino*, il suo maestro Cristofano Malvezzi, Vincenzio Galilei, padre del grande Galileo, il Mei, Piero Strozzi, un Ricasoli, Pietro della Valle, nobile romano, detto *il Pellegrino*, ed altri signori dilettanti. I quali sullo scorcio del cinquecento, ora in casa

(1) *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica, con un discorso sopra la perfezione de' concenti, e un saggio a due voci di mutazione di genere e di tuono, in tre maniere d'intavolatura*, Roma, 1635, Fei, in-4°. Dalla dedicatoria al Card. Barberini si rileva esser questo veramente un *compendio* di un compiuto trattato, in cinque libri, che l'autore non pubblicò mai.

del nobile fiorentino Jacopo Corsi, ora in quella di Giovanni Bardi (1), Conte del Vernio, si riunivano a studio e a sperimento per dar forma al nuovo melodramma specialmente nel recitativo.

I musicisti che vi ebbero parte principalissima, essendône designati esecutori, sono Giulio Caccini e Jacopo Peri. Pochi cenni dell'uno e dell'altro e del Rinuccini loro poeta là dove più cade opportuno.

Giulio Caccini, nato in Roma verso il 1546, nè è ben noto l'anno della sua morte (v. Fétis), era detto *Romano,* come egli stesso si sottoscrive in una Ricevuta (autografo della mia collezione) di scudi 138, Firenze, 28 novembre 1582. Pare che i primi anni e la miglior parte della sua vita artistica, come cantore e compositore, li passasse a Firenze presso la Corte Medicea.

Al Caccini si attribuisce il primo pensiero della *Camerata* e della riforma della musica rappresentativa. Scrisse più musiche ed ebbe fine più elevato del Peri, essendo questi più valoroso nel canto che nella composizione.

Vuolsi che il primo lavoro su testo del Bardi fosse del Caccini col titolo: *Il combattimento d'Apollo col serpente;* ma questo non dovrebbe essere stato che un primissimo tentativo del 1590, o in quel torno di tempo.

Anche il Caccini fu cantante e maestro esimio di canto, e la sua scuola a Firenze sopra a tutte accreditata. Di fatti, quando Caterina Martinelli, detta *Romanina*, per la sua bella voce, fu, tuttochè giovanissima, chiamata dal Duca a Mantova, Paolo Faconi, maestro della Cappella pontificia, consigliava che per qualche tempo si dovesse ella fermare a Firenze alla scuola del Caccini per apprendervi il *canto toscano assai migliore del cantare lombardo.*

Il celebre Claudio Monteverdi sentendo a Roma presso il Card. Ferdinando Gonzaga cantare una signora *Ippolita*, e facendone confronto con la figlia del Caccini, che aveva sentito nel suo passaggio per Firenze, questa loda più di quella, anche perchè *suona bene il liuto, il chitarrinetto e il clavicembalo.* Ma l'Adriana Basile, napolitana,

(1) Certo è della stessa nobile famiglia quel Ferdinando de' Bardi, illustre letterato, che addetto alla Corte Medicea, nel 1634 lesse l'orazione funebre in S. Lorenzo per la morte del Principe Francesco, e nel 1637 descrisse le feste per le nozze di Ferdinando II e Vittoria Principessa di Urbino.

nuovo acquisto della Corte di Mantova, a suo giudizio, le supera tutte, *perchè canta, suona e parla benissimo, e quando tace e accorda ha parti da essere mirate e lodate degnamente.*

Dei cantanti che presero parte alla rappresentazione dell'*Orfeo* del Monteverdi a Mantova nel 1607, ne' documenti mantovani è ricordato solo il fiorentino Giovanni Gualberto, il quale probabilmente allievo del Caccini, deve avervi sostenuta una parte principale, dacchè in una lettera del Principe di Mantova sono a lui prodigate tutte le lodi, principalmente pel suo bel metodo di canto.

Jacopo Peri, nato in Firenze verso la metà del secolo XVI, fu scolare nella composizione di quel Cristofano Malvezzi da Lucca, come abbiamo già accennato. Di lui può dirsi veramente e più d'ogni altro che fu il *musico aulico* de' Medici.

Difatti, a prescindere da altre prove, chiamato a Mantova sui primi del 1608 dal Card. Ferdinando Gonzaga, si scusò perchè era occupato in certi lavori musicali per le Principesse sue signore, le quali intendevano di godersi il carnevale colle musiche del loro maestro.

Più tardi parimente non si rese ad altro simile invito, allegando che doveva andare a Roma dal Cardinale de' Medici.

Fu non solo compositore, ma cantante e artista valorosissimo, non castrato sopranista, ma tenore come appare manifesto dal documento da noi più sopra riassunto, in cui è ben distinto *dai cantanti castrati*.

Il Cini, come altri, loda grandemente il Peri non solo come compositore, ma più ancora come cantante e vero artista. Egli con lettera del 14 agosto 1607 da Firenze al Duca Ferdinando Gonzaga in Mantova, lo informa come il *Zazzerino*, dovendo le favole essere non solo belle ma ben recitate e rappresentate, *farebbe buon giuoco in questo servizio* per la diligenza che pone anche nelle minime cose e del recitare e delle azioni e degli accenti e degli abiti e di mille altri avvertimenti.

Si è già accennato ch'egli si adattava con disinvoltura e abilità speciale a fare diverse parti in commedia. Ciò che è confermato da una lettera dello stesso Cini allo stesso Duca (Firenze, 25 ottobre 1607) là dove gli scrive d'aver trovato in esso Peri « tale fervore per cui non solo condurrà a sollecito e buon termine la favola, ma ottenutane licenza, verrà a Mantova, e canterà non una parte ma due ». Egli si

pigliava l'assunto di comporre « tutte le parti che vanno recitate, e inoltre farà il prologo, e qualche arietta delle Ninfe e dei Cupidini; ad altri le musiche piene de' cori, cioè intermedi ».

Per ciò che riguarda la composizione, in generale, egli vi aggiunse *maniere nuove*, pur tenendo *secco il recitato*, per quei *poveri cantanti* di cui egli stesso ci tramanda i nomi.

Ma della *Camerata* ei si può dire anzichè fondatore, socio cooperatore, stando a ciò ch'egli stesso ne scrisse: « Benchè dal sig. Emilio del Cavaliere prima che da ogni altro, ch'io sappia, con maravigliosa invenzione ci fosse fatta udire la nostra musica sulle scene, piacque nondimeno al sig. Jacopo Corsi ed Ottavio Rinuccini, ch'io adoperandola in altra guisa, *mettessi sotto le note* la favola di *Dafne* per fare una semplice prova etc. ».

Il Peri era sopranominato, come abbiam visto nel documento sopra citato, *Zazzerino*, per una bellissima capigliatura che aveva tra il biondo ed il rosso e che, a testimonianza del Cavalcanti, gli si conservò tale fino all'ultima sua vecchiezza.

È noto che la *Dafne* del Rinuccini, primo saggio di melodramma vero e proprio, musicato dal Peri, con la sola giunta di qualche arietta già preparata da Jacopo Corsi, fu privatamente rappresentata in casa di quest'ultimo nel 1598, o, come altri vuole, sin dal carnevale del 1594.

Pare da escludersi, secondo il Carnal, che vi avesse parte il Caccini; e non ne dovrebbe rimanere alcun dubbio, se si deve stare a ciò che ne dice il Rinuccini in una dedica, della quale ci occuperemo più sotto.

Senonchè, in generale, i primi onori si tributano all'*Euridice*, tragedia lirica dello stesso Rinuccini, che musicata anch'essa, se si dovesse stare alla sola di lui attestazione, dal solo Peri, fu rappresentata nel teatro mediceo del palazzo Pitti il 16 ottobre 1600 a più solenne festeggiamento delle nozze di Maria de' Medici, figlia di Francesco Gran Duca di Toscana, con Enrico IV, Re di Francia.

Questo fu il primo vero dramma per musica nel nuovo stile rappresentativo, in cui fu applicata la divisione della battuta. Tra i grandi personaggi spettatori passò inosservato anche al Rinuccini quel buon Vecchi della *commedia armonica*, rimasto certamente sbalordito non tanto da quel grandioso apparato, quanto dal gran successo della nuova opera da lui pure vagheggiata.

Il Marescotti ne fece la prima edizione nello stesso anno in Firenze; e il Guidi, editore di musica fiorentino, essendone rimasti pochissimi esemplari, ne ristampò la partitura senza data (secondo l'uso riprovevole dei nostri editori), ma verso il 1870.

L'edizione originale di essa partitura, contrariamente alla asserzione del Rinuccini, dichiara autore della musica dell'*Euridice* il solo Caccini; come ho potuto verificare in tre esemplari, uno della mia collezione, l'altro della Biblioteca Borghesiana, nella sua legatura originale, già appartenuto a Stefano Pignatelli (N. 4206 del catalogo); il terzo della Marciana di Firenze; e così qualche altro esemplare esaminato dal ch. comm. G. Fantoni.

Il Marescotti doveva essere in grado di conoscere meglio di ogni altro i veri autori delle musiche che stampavansi per loro incarico e sotto la loro correzione, tanto più che egli nel 1601 e 1602 stampò pure in Firenze le *nuove musiche* dello stesso Caccini.

Il Fétis, e la più parte degli storici della musica, certo sulla fede del Rinuccini (e vedremo più sotto quanta ne meritasse), l'attribuisce al Peri. Egli dice che i capi della *Camerata* si riunivano «*pour faire composer le premier poème régulier par Ottavio Rinuccini, qui fut mis en musique par Jacques Peri*».

Di fronte all'attribuzione che il Rinuccini fa della musica dell'*Euridice* al solo Peri nella dedicatoria anteposta alla prima edizione del dramma del 1600, sta per l'opposto, come abbiamo accennato, la designazione del solo Caccini come autore della musica nella stampa sincrona della partitura fattane dal Marescotti.

La tradizione pare divisa tra l'uno e l'altro e poco rileva che il Fétis abbia seguìto più tosto quella a favore del Peri; mentre la critica moderna si viene pronunciando a favore del Caccini.

In un passo sopra riferito dello stesso Peri si è visto come questi del primo tentativo del recitativo musicato dèsse merito piuttosto ad Emilio del Cavaliere che a sè stesso o ad altri.

Da quanto siamo sin qui venuti esponendo sul conto del Peri e del Caccini, ci è parso risultare manifesta la superiorità di questo su quello come compositore; e quindi tutto porta a credere la prevalenza del *Romano* sul *Zazzerino* così nell'opera collettiva della *Camerata*, come nella collaborazione dell'*Euridice*.

Inoltre da un documento officiale qual'è la relazione, da noi più

sopra riassunta, del maggiordomo Vaini, in data 1603, sullo stato della musica presso la Corte Medicea, emerge che il Peri, già in decadenza per sordizie ond'era affetto, era appena nominato e meschinamente retribuito soltanto come cantore, anche da meno dei castrati Boccherini e Fabio; mentre erano riconosciuti e più degnamente rimunerati i grandi meriti del Caccini per la composizione in varî generi e per la maestria anche nel canto.

Si comprende poi agevolmente come al Rinuccini, un po' *intrigante* nella *Camerata* e nelle esecuzioni delle rappresentazioni teatrali, geloso delle glorie patrie, importasse attribuire tutto il merito della riforma col suo primo lavoro al fiorentino suo amico Peri anzichè al romano Caccini.

Sarebbe tempo che i più intendenti e competenti nella musica antica, ricercando tutte le composizioni lasciate a stampa o manoscritte in archivi pubblici o privati dal Caccini e dal Peri, istituito uno studio comparativo tra le une e le altre, fossero in grado di attribuire *cuique suum* segnatamente nella *Dafne* e nell'*Euridice*.

Del resto, quello che fu detto della invenzione della stampa può ripetersi a maggior ragione del melodramma: difficilmente potrà attribuirsene la lode ad un solo. Le origini delle grandi scoperte sono quasi sempre involte nel mistero, e sono quasi sempre il patrimonio comune di un gruppo di ricercatori e cooperatori, la massima parte de' quali rimane il più delle volte espropriata a favore del più valoroso o fortunato che tutto inteso ad una data invenzione o scoperta, riuscì meglio degli altri a recarla a compimento.

Del Rinuccini lo stesso Fétis così scrive: « musicien (forse non altro che *dilettante*, come quasi tutti i librettisti) autant que poète, paraît avoir eu la plus grande part (esagerazione!) dans la découverte d'une espèce de déclamation musicale destinée à changer la direction de l'art ».

Certo si è che il Rinuccini col dramma lirico, di cui fu salutato il restauratore, contribuì non poco alla suddetta scoperta o riforma.

Alcuni lo accagionano d'aver troppo fiorito il suo stile; ma il Corniani *(Secoli della letteratura italiana)* con buon fondamento lo difende osservando che il genere lirico pei prestigi della musica e le illusioni dell'arte scenografica può meglio d'ogni altro sostenere una dizione splendida e copiosa specialmente nei cori.

Volendo dare qualche contezza dei drammi del Rinuccini, prendiamo le mosse dalla sopramentovata *Euridice*, della quale, ma non come *libretto per la recita*, chè ancora non costumavasi, fu fatta la prima edizione da Cosimo Giunti, Firenze, 1600, in-4, colla indicazione che fu *rappresentata nello sponsalizio della Christianissima Regina di Francia e di Navarra:* edizione che ebbe di più l'onore di essere citata dalla Crusca tra i testi di lingua. Nella dedicatoria alla stessa Regina, che con tanti difetti aveva portato a Parigi il buon gusto per le arti, egli scrisse: « È stata opinione di molti che gli antichi Greci e Romani cantassero su le scene le tragedie intere, ma sì nobil maniera di recitare non che rinnovata, ma nepur, ch'io sappia, fin qui era stata tentata da alcuno, e ciò mi credev'io per difetto della musica moderna di gran lunga all'antica inferiore. Ma pensiero sì fatto mi tolse interamente dall'anima M. Jacopo Peri, quando udita l'intenzione del Sig. Jacopo Corsi e mia mise con tanta grazia sotto le note la favola di *Dafne* composta da me, solo per fare una semplice prova di quello che potesse il canto dell'età nostra, che incredibilmente piacque a que' pochissimi che l'udirono, onde preso animo e dato miglior forma alla stessa favola e di nuovo rappresentandola in casa il signor Jacopo fu ella non solo dalla nobiltà di tutta questa patria favorita; ma dalla Serenissima Gran Duchessa, e gl'illustrissimi Cardinali Dal Monte e Montalto udita e commendata. Ma molto maggior favore e fortuna ha sortito l'*Euridice* messa in musica dal medesimo Peri con arte mirabile e da altri non più usata, havendo meritato dalla benignità e magnificenza del Serenissimo Gran Duca d'essere rappresentata in nobilissima scena alla presenza di V. M., del Cardinale Legato e di tanti principi e signori d'Italia e di Francia. Laonde cominciando io a conoscere, quanto simili rappresentazioni in musica siano gradite, ho voluto recar in luce queste due, perchè altri di me più intendenti si ingegnino di accrescere e migliorare sì fatte poesie, di maniera che non abbiano invidia a quelle antiche tanto celebrate dai nobili scrittori ». Passa quindi a giustificarsi dell'aver ardito di alterare il fine della favola d'*Orfeo*, adducendone la ragione e l'esempio di altri poeti, e specie l'autorità di Sofocle.

Tra le ricompense che n'ebbe il Rinuccini cui Maria de' Medici aveva condotto seco in Francia, vi è pur quella della nomina di *gentiluomo della Camera del Re Christianissimo.* E con questo titolo

è pubblicata pure in Firenze e dallo stesso Giunti l'*Arianna*, tragedia dello stesso poeta, che musicata da Claudio Monteverdi fu rappresentata nelle nozze del Principe di Mantova con l'Infante Margherita di Savoia nel 1608 in detta città.

Nell'ottobre dell'anno precedente il Rinuccini era a Mantova per prendere gli opportuni concerti col Monteverdi.

Tornato a Firenze per dar l'ultima mano alla sua *Arianna*, ne faceva nel 20 dicembre 1607 questa relazione al segretario del Duca: « In quanto a quello che appartiene al rappresentarsi l'*Arianna* non ci veggo difficoltà, se non che io havevo fatto gran capitale sul Brandino, su la Settimia per Venere, sul resto delle donne di Giulio per i cori, ornamento di grand'importanza. La Favola mi cresce di maniera che ha bisogno di gran personaggi, per esser non dico la più bella, che le mie non meritano questo titolo, ma più grande dell'altre. Consiglierei V. S. a far ogni sforzo che di qua venissero e le donne di Giulio e il Brandino. M. Marco (da Gagliano) lo menerò meco..... Venti giorni che stiano a Mantova basta, sono genti pratiche. Queste cose cantate son più difficili e più belle che l'uom non pensa, vogliono grand'esquisitezza, altrimenti non riescono. In quanto alla scena è necessario aver riguardo al porto, al lido del mare, ma non fugge il tempo e io sarò costà prestissimo ».

La 1ª edizione dell'*Arianna*, in-4, anch'essa di Crusca, fu riprodotta in-12 dal Ciotti in Venezia nello stesso anno.

Il Duca Francesco de' Medici nel 1613 chiese ed ottenne dal Duca di Mantova la musica dell'*Arianna*.

I drammi musicali del Rinuccini: *Dafne, Euridice* e *Arianna*, furono *per la prima volta insieme raccolti ed accuratamente ripubblicati* in-8, *nel 1802* a Livorno. Ma ve ne mancava uno che da Luigi M. Rezzi, tratto da un ms. originale della Biblioteca Barberini di Roma, fu pubblicato la prima volta per le stampe col titolo *Il Narciso, favola in musica* (Roma, Poggiali, 1829), per le nozze principesche Ghigi-Doria Pamphilj. Nella dedicatoria il Rezzi dando contezza del prezioso autografo da lui scoperto l'accompagna con qualche avvertenza erudita e critica, non senza cadere in qualche inesattezza, che verremo rilevando. Egli comincia dal dire che « infino dal principio del secolo XVII, per opera d'alcuni uomini di lettere e musici eccellenti, fiorentini e romani, s'era trovato modo d'adattare

ai nostri versi la melodia greca ». Ora, a noi pare d'aver dimostrato che invece sin dallo scorcio del secolo XVI si era venuto a capo della riforma o creazione del melodramma moderno, per opera principalmente di poeti, musicisti e signori, tutti fiorentini o toscani, tranne il Caccini e il Della Valle romani. E abbiamo pur visto che la riforma non consistette precisamente nell'adattamento della melodia greca ai nostri versi. Noi crediamo destituita d'ogni prova e d'ogni attendibilità l'affermazione di alcuni biografi del Rinuccini, che egli indagando la melopea greca, aveva trovato il récitativo. Vero che sin d'allora invalse e crebbe in Italia e altrove il costume degno veramente di regale e principesca munificenza, di festeggiare le nozze dei grandi con rappresentazioni di drammi musicali. « Parrà anzi, così prosegue il Rezzi, che questi a tale scopo principalmente s'inventassero, se pongasi mente, che quelli i quali si tolse primo sperimento di mettere in musica, quasi tutti di Ottavio Rinuccini si scrissero, e tutti furono fatti dai Principi rappresentare per nozze; l'*Euridice* per quelle di Maria de' Medici con Enrico IV, Re di Francia, e la *Dafne* e l'*Arianna* per quelle dell'erede de' Duchi di Mantova con l'infanta di Savoia.

Quanto alla *Dafne* sappiamo per dichiarazione dello stesso suo autore come e perchè precedette le altre e in quale occasione. Della *Dafne* rifatta per Mantova, si parlerà più sotto.

Il Rezzi narra di aver trovata questa favola intitolata *Narciso*, scritta di mano dello stesso Rinuccini, e fino a quel dì ignota a tutti, in un codice barberiniano, dato in dono al Card. Francesco Barberini dal Cav. Loreto Vittori, e questi, s'io mal non m'appongo, era fiorentino, e quegli il fondatore della celebre biblioteca, e però da lui denominata.

Descrivendo il codice, il Rezzi aggiunge con istile un po' involuto che la favola « come si mostra per li versi e le scene, ch'egli datovi di penna, ha non solo mutato ma rifatto, s'andava da lui con istudio e diligenza molta apparecchiando per essere rappresentata in musica ».

Quanto ai pregi del dramma, l'ab. Rezzi, che era assai stimato e amato professore di lettere all'Università di Roma, ma come scrittore un po' pedante, forse li magnifica troppo. Di vero, ammesso che il Rinuccini, come avviene d'ordinario a chi è primo ad aprirsi avanti una carriera nuova, s'è rimasto lungo tratto lontano di là, dove lo

Zeno ed il Metastasio dopo lui arrivarono, afferma francamente « che l'autore della *Dafne*, dell'*Euridice* e dell'*Arianna* ha agguagliato, se non avanzato sè medesimo, scrivendo il *Narciso*. Certo, chi non avviserà ugualmente nell'uno come nelle altre, semplicità di tessuto, verità e gentilezza d'affetti, convenienza di costumi, vivezza di descrizioni, nobiltà di sentenze, grazia di dialogo e soprattutto purezza e proprietà di favella, eleganza di stile, facilità e dolcezza d'armonia e cori pieni d'alti sensi e di poetica beltà? le quali doti, massime quanto a favola scritta a sperimento d'essere posta in musica e secondo il metodo degli antichi, nessuno che abbia senno, torrà a negare che sieno ad aversi in assai pregio ». Tanto più io direi che nelle tragedie antiche non sono stati musicati che i cori, e di poi nella drammatica del medioevo non si sono avuti che cori coll'intonazione del corifeo e intermedî sino ai tempi del Rinuccini, in cui colla introduzione del *recitativo* si ebbe il vero e proprio melodramma salvo i successivi perfezionamenti, cioè tutto il dramma dal principio alla fine, accompagnato da canto e da suono, e formante un sol *concertato* in azione. Nella storia delle invenzioni non è nuovo il caso, in cui indagando per falso supposto o tradizione a ritrovarne o rinnovarne una antica, si finisca per trovarne una nuova.

A chi sin d'allora notava la inverosimiglianza del morire cantando pare che lo stesso Rinuccini abbia risposto con questi versi messi in bocca ad Amarilli nel *Narciso*:

> Lassa! io, come Amor vuol, cigno canoro
> Canto, e cantando moro.

Per qual compositore il Rinuccini scrisse questo *Narciso*?

Il Rezzi nol seppe, e forse è rimasto ignoto a tutti o da nessuno ricercato.

Noi l'abbiamo trovato per caso leggendo le lettere di Claudio Monteverdi, conservate nell'Archivio storico Gonzaga di Mantova, e pubblicate dall'egregio S. Davari in appendice alle sue *Notizie biografiche* di quell'insigne maestro, nel 1885, alle quali spesso ci riferiamo.

Da una lettera che egli scriveva da Venezia il 7 maggio 1627 al Conte Alessandro Striggio, Gran Cancelliere del Duca di Mantova, apprendiamo l'invio che gli faceva di questo *Narciso* e alcune notizie molto importanti su di esso.

Eccone il testo genuino:

« Mando il presente *Narciso*, opera del sig. Rinuccini, non posto in stampa, non fatto in musica da alcuno, nè mai recitato in scena. Esso signore quando era in vita, che or sii in cielo, come glielo prego di core, me ne fece grazia de la copia non tanto ma di pregarmi che la pigliassi, amando egli molto tal sua opera sperando che io l'avessi a porre in musica. Holle dato più volte assalti e l'ho alquanto digesta nella mia mente, ma a confessar il vero a V. S. Illma mi riuscisse al parer mio non di quella forza ch'io vorrei per gli molti soprani che gli bisognerebbero, per le tante Ninfe impiegate, e con molti tenori e per gli tanti pastori e con altro di variazione, e più con fine tragico e mesto. Non ho però voluto mancare di mandarla a vedere a V. S. acciò gusti il suo fin giudizio. Nè ho altra copia che la presente, e però letto il tutto mi farà grazia il rimandarmi l'originale per potermene valere secondo il mio interesse alle occasioni, che mi sono carissime ».

Con lettera del 22 stesso mese ed anno al medesimo conte Striggio il Monteverdi accusava ricevimento del *Narciso*.

Non sappiamo qual giudizio ne abbia dato lo Striggio, nè che ne sia stato dei mss. e delle carte lasciate dal Monteverdi nel 1643, in cui venne a morte in Venezia: e così nemmeno del *Narciso* e degli *assalti* (ossia delle prove a riprese) che egli dice avergli più volte dati. Il ms. che il Vittori regalò al Card. Barberini dovette essere l'originale rimasto presso l'autore, secondo la descrizione fattane dal Rezzi, pieno com'era di correzioni e pentimenti.

Se dal Monteverdi fu deposto il pensiero di metterlo in musica si fu certamente per una duplice causa, sia per la morte del poeta, per cui non potè avere i soliti *adattamenti*, sia perchè gli mancò il mecenate, o l'occasione di principeschi festeggiamenti.

Sono rarissimi gli autografi del Rinuccini; ciò non di meno io ho la fortuna di possederne due consistenti in un sonetto e in un madrigale, forse inediti, e certo composti per una bella cantante, e però ci piace ornarne questo povero scritto.

Ecco il sonetto:

« A la S. C. C.

Se 'l bel sembiante a prova adorno e vago
  Mostrate a me, perchè a lui volga e giri
  Le mie dolci speranze, e' miei desiri
  Che di voi sol, nè d'altro oggetto appago

Non fia 'l vostro pensier contento e pago
  No, se i begli occhi ancor, con dolci giri
  A me volgesse, e ne' caldi sospiri
  Mostrasse arder per me la bella immago.

Marmo è 'l cor mio d'adamantina scorza
  Sallo amor, che spuntò mille quadrella
  Se scolpir volse in lui vostra bellezza:

Scolpilla alfin, nè fia che ingegno o forza
  Per volger d'anni mai, quindi la svella
  Se già lo stesso cor non rompe e spezza. »

Questo sonetto amoroso è scritto nitidamente in mezzo foglio; a tergo si trova questo indirizzo, ma non sembra di mano dello stesso Rinuccini:

Admodum Ms. donis Jacobus Cursius nec non Luds: admonor (?).

Jacopo Corsi, come abbiamo accennato, fece insieme al Peri le musiche per primo esperimento ad alcune composizioni dello stesso Rinuccini.

La S. (signora) C. C. a cui è dedicato, probabilmente è una delle figlie di Giulio Caccini, sue allieve nel canto, essendo stata rinvenuta insieme al madrigale, ch'è della stessa provenienza e nitida scrittura, ed evidentemente è stato inspirato da una bella e valorosa cantante; e tali erano l'una e l'altra figlia del Caccini, dallo stesso Rinuccini per ben due volte proposte, come abbiamo visto, alla Corte di Mantova per la messa in scena dell'*Arianna*:

Sirena alma d'Amore,
Ch'hai nel seno le grazie, il sol nel volto,
Io ti miro, io t'ascolto;
Ma vinta al tuo splendore,
Langue mirando in te la luce mia;
Langue smarrito il core,
Al suon della dolcissima armonia.
O languir dolce a sì begli occhi innanti;
Languir beato a' tuoi celesti canti.

A piè di pagina si legge la seguente curiosa nota della stessa mano: « Fu passato poi allo stacciato adì 11 luglio 1601 »: il che vorrebbe dire che riportò l'approvazione dei censori della Crusca.

L'antico possessore di questi autografi nella copertina ha scritto quest'altra nota: « I due sonetti (?) riscontrano onninamente con la scrittura delle bozze originali, che sono nel ms. di esso autore nella libreria del Gran Duca al num. 249, a carte 118 e 232, salvo alcuna varietà di lezione ».

Aggiungiamo, per chi voglia farne riscontro, che *le poesie diverse del Rinuccini* furono pubblicate a Firenze nel 1620 a cura del figlio.

Non sappiamo se vi sia compresa quella *Favoletta per recitare cantando* che Marco da Gagliano nel dicembre del 1607 scriveva da Firenze al Duca Ferdinando Gonzaga a Mantova che avrebbe ivi portata seco, e il Rinuccini, alcuni giorni dopo, lo scusava del ritardo, « per non aver io fornita la mia parte ».

Degno di nota speciale è ciò che Francesco Cini, altro poeta melodrammatico fiorentino, scriveva il 29 settembre 1607 allo stesso Duca di Mantova, intorno al Rinuccini, servendo a lumeggiarne il carattere: « Sento che verrà costà il signor O. Rinuccini e che sarà adoperato in queste feste (per le nozze del Principe Francesco coll'infanta Margherita di Savoia, per cui quegli aveva scritto l'*Arianna* e il Monteverdi la musica). Non voglio mancare di avvertire V. E. con tutto che egli sia in ogni altra cosa gentile e complito, tuttavia in materia di poesie egli è talora troppo parziale di sè medesimo, e si lascia talvolta tanto transportare dall'interesse che non guarda di conturbare e intraversare con artifiziosissima astuzia e sagacità le cose degli altri. So che V. E. è prudentissima e accortissima, ma mi è parso necessario che ella sappia il vizio di questa nostra aria, che ci fa spesso tra noi roderci, come si dice, il basto l'un l'altro, e scusi se parlo liberamente ».

In una successiva lettera del 28 ottobre probabilmente alludeva allo stesso Rinuccini scrivendo allo stesso Duca: « Guardisi dalle astuzie di quell'*Amico*, che son più potenti ch'ella non creda ». Si dirà: « gelosia di mestiere! » ma ciò che il Cini, ch'era un gentiluomo fiorentino, scrive del Rinuccini concorda pienamente con ciò che alcuni anni dopo, ne diceva un testimone non sospetto.

Il Peri e il Rinuccini nel 1616 si trovavano a Bologna intenti a

riformare l'*Euridice*, che il Cardinale Legato di detta città intendeva di far rappresentare per onorare i cardinali Bevilacqua, Leni e Rivarola, come si rappresentò la sera del 27 aprile del detto anno.

Ed ecco ciò che con le stesse date ne scriveva il Cav. Andrea Barbazza:

« Questa sera si reciterà l'Euridice, maneggiata dal Zazzerino e dal sig. Ottavio Rinuccini, i quali sono in disparere tra di loro, perchè il Zazzerino non vorrebbe che si facesse, lamentandosi del tempo e delle voci, e il sig. Ottavio sta pertinace perchè si faccia, che il Zazzerino dice che il sig. Ottavio fa più da musico che da poeta, onde è cosa ridicolosa, ed io credo che facciano alle spalleggiate insieme ».

Oltre i poeti e compositori melodrammatici, si richiedeva pel successo della nuova *Opera* la migliore esecuzione che si potesse avere, principalmente con abili suonatori e con cantanti artisti; e però degli uni e degli altri si è fatta e si verrà facendo menzione secondo l'opportunità.

Si sa che allora non essendovi il vero melodramma, non vi poteva essere un'orchestra vera e propria per esso. Si riduceva a pochi istrumenti a corde e ad archi, ma anch'essa si andava formando ed accrescendo, secondo la opportunità.

Non è senza interesse il venire a mano a mano notando quali fossero i preferiti e più in uso.

Il Peri scrivendo da Firenze al Duca di Mantova, Ferdinando Gonzaga, il 25 ottobre 1607, tra l'altro voleva sapere che sorta di strumenti egli avesse per reggere la voce dei cantanti « che oltre a un gravicembalo e più chitarroni amerei molto una lira grossa et un'arpa ».

Alle Corti de' principi d'Italia, e specie tra la Corte Medicea e quella dei Gonzaga, v'erano gare e rivalità nel fasto e nella pompa delle feste con pubblici spettacoli d'ogni sorta, commedie, mascherate, balli, tornei, dandosi ormai maggiore importanza alle musiche in rappresentazioni teatrali.

Pel servizio di queste ultime si manteneva un vero *Corpo musicale*, composto di maestri e poeti melodrammatici, di cantanti e di suonatori.

Ma per le *grandi occasioni*, per le feste straordinarie non bastando, se ne ricercavano per ogni dove, e facendo tacere per un momento

ogni orgoglio di *superiorità* non era raro il caso che una Corte ricorresse per aiuto a una Corte rivale, od anche a un principe privato e a un cardinale.

Isidoro Del Lungo (nell'« *Orfeo* del Poliziano alla Corte di Mantova ») così scrive su questo proposito: « Poeti, musici, artisti, giullari, s'imprestavano specialmente in solenni occasioni, tra le Corti e le famiglie signorili d'Italia, come un'armadura, un cavallo per una giostra, una muta di cani e di falconi per una caccia. Tra i Gonzaga e i Medici abbiamo molti documenti di siffatto commercio: Malagigi, cantore e sonatore alla Corte Mantovana, era un creato mediceo; Bartolomeo trombone e Jacopo piffero al servizio di Lorenzo, sonavano in certe altre feste di Mantova; e a Mantova fu da giovane e assai carezzato un altro di quei pifferi, fiorentini e medicei, il padre di Benevenuto Cellini; fiorentino e al servizio de' Medici era Atalante Miglioretti, sonatore di lira insegnatagli da Lionardo da Vinci, e fra il 1490 e il '91 richiesto dai Gonzaga per un'altra recitazione dell'*Orfeo;* un fiorentino infine, e congiunto a Lorenzo per vincoli non tanto di servitù quanto d'amicizia, recitò la prima volta alla Corte di Mantova l' *Orfeo* del Poliziano, e fu messer Baccio Ugolini ».

Un secolo dopo troviamo che da Firenze il 4 dicembre del 1607 il Gran Duca scriveva al Duca Vincenzo di Mantova, non potergli concedere nè il Brandino, nè Fabio Castrato, dacchè non potendo a lui bastare i musici della sua Corte per tre commedie, dovè ricercare il Cardinale Montalto del prestito de' suoi. E ad altra simile richiesta rispondeva: « Le donne di Giulio Romano bisognerebbe che fossino altrettante, e non basterebbero per quello che s'è disegnato ».

Filippo Cini il 26 ottobre dello stesso anno scrivendo da Firenze al Duca Ferdinando Gonzaga a Mantova gli suggeriva pel buon esito di una rappresentazione di far prendere da Firenze cinque o sei cantanti, potendo acconciamente il Peri far la parte di Proteo e quella di Himengo, Giovannino Castrato la Ninfa Nunzia, Fabio Castrato Tetide, il Brandino il più principale de' compagni di Peleo, Gio. Gualberto putto, Cupido, il Rasi la parte di Peleo e quella di Giove. Questo Rasi doveva essere de' più reputati e valorosi, dacchè il Pini avverte, che se mancasse il Rasi o qualche altro *ben noto simile a lui*, il Peri non si presterebbe.

Anche il Pini per una gran festa, non potendo avere prestiti da Firenze, suggeriva al Duca di Mantova di chiamare come usavasi dal Gran Duca de' Medici, la musica del Cardinale Montalto, che era Alessandro Peretti, pronipote di Papa Sisto V e che doveva essere tenuto in conto di un grande intendente, o buongustaio di musica, poichè il Rinuccini, come abbiam visto, si pregiava d'aver avuto tra i più eletti ascoltatori della *Dafne* le lodi di quel porporato (1) e gl'incoraggiamenti per quel primo sperimento.

Da una lettera di Pandolfo Stufa (Firenze, 21 gennaio 1608) rileviamo la concessione fatta alla Corte di Mantova di un messer Santi e di un *putto*, già da due giorni partiti per detta città.

Viceversa nelle *feste fatte per le reali nozze de' Principi di Toscana Cosimo de' Medici e Maria Maddalena d'Austria* (Firenze, Giunti 1608), troviamo che vi prese parte il famoso cantore mantovano Francesco Campagnolo, al quale parvero magnifiche, ma inferiori a quelle di Mantova, di cui anche il Rinuccini diceva la *fama grandissima*.

Giovanni Del Turco era altro cantante di Firenze, e certamente di pregio non comune; dacchè in una sua lettera (Firenze, 15 novembre 1614) al Duca Ferdinando di Mantova, lo informa che i due madrigali di sua composizione da lui e da altri cantati in casa di Marco da Gagliano, accordando il canto al suono della tiorba, alla presenza di molti gentiluomini erano molto bene riusciti e piaciuti.

Ora a compimento di questo scritto stimo utile aggiungervi brevi cenni intorno ad altri musicisti, poeti e personaggi che più contribuirono colle loro opere, o coi loro consigli ed aiuti al progresso della musica, alla invenzione e allo sviluppo del melodramma moderno sino a che questo divenne il *capolavoro* del settecento.

Di alcuni, già menzionati, abbiamo riserbato parlare qui più a lungo per non interrompere la narrazione.

---

(1) Alessandro nel quattordicesimo anno fu eletto cardinale (13 maggio 1585), ed in questa che anche per quei tempi parve prematura elezione, Sisto V ben si appose nè peccò troppo di nepotismo. Egli si nomò col titolo stesso del suo prozio, *Cardinal di Montalto:* Vice Cancelliere di S. Chiesa, Legato di Bologna e Vescovo di Albano, si mostrò pari all'officio e adorno di civili e munifiche virtù.

Vincenzio Galilei, padre del grande Galileo, fu scrittore, verseggiatore, imitatore ed apologista di Costanzo Festa (o Testa), maestro contemporaneo purista, detto da Galileo *il grande imitatore della natura.* Era della *Camerata*, e col figlio cantava nelle case de' Bardi e degli Ammannati (d'onde la moglie). Cantò *il Conte Ugolino, le Lamentazioni di Geremia,* ecc. (V. il suo discorso sulla *musica antica e moderna*, Firenze 1581, in confutazione delle teorie di Gioseffo Zarlino, di cui fu l'Aristarco).

Il frate Marino Marçenne fu seguace delle sue dottrine; e certamente, anch'egli cooperò alla riforma del melodramma e colle sue discussioni e colle opere musicali assai pregiate che fanno testo di lingua.

Galileo, nato l'8 gennaio 1560 a Pisa, ove per caso si trovava il padre, fece le più grandi scoperte sotto Cosimo II; e il principe Leopoldo de' Medici era stato suo scolare e fondatore dell'Accademia del Cimento.

D'un ingegno altissimo e comprensivo, com'era, poeta festevole ed autore comico pieno d'estro e di sale attico, compose, come il Torricelli, alcune commedie, anche all'improvviso, le quali non pubblicate andarono perdute. Sentì molto innanzi anche nella poesia, nelle lettere e nelle arti del disegno; e come tutti di sua famiglia, ebbe senso e gusto squisito nella musica, ed era pur anco il più esperto sonatore di liuto, come attesta il toscano Libri, e il Gherardini aggiunge che si spassava a coltivare le viti e nel suonare molto bene i tasti e il liuto.

Il chiarissimo prof. A. Favaro, benemerito raccoglitore e illustratore di notizie, memorie e scritti galilejani, nel suo *Saggio di catalogo della libreria di Galileo* (Venezia, Antonelli, 1889), a pag. 315, visto che di quella facevano parte anche i dialoghi del padre di lui, Vincenzio, sulla musica, annota: " Che Galileo, distinto musicista, abbia possedute e studiate le opere musicali del padre è cosa la quale non può essere revocata in dubbio ".

Voltosi per diletto alla musica, prosegue lo stesso Favaro, risolvè pria dell'Eulero, il problema delle due corde tese ad unisono che se ne tocchi una sola, anche l'altra dà il suono; e la legge di continuità, della cui scoperta il mondo fece onore a Leibnitz, fu presentita dal nostro grande italiano!

Trattò e risolvette anche problemi di proporzioni armoniche, e volea fecondati gli assiomi razionali, quanto alla natura esteriore, con le matematiche, perchè tutto è numero e misura. Onde il Fétis ne scrive, tra l'altro: " Il est cité pour ces recherches sur les vibrations des cordes, la concordance harmonieuse des sons et les proportions des intervalles, consignées dans ses *Discorsi e dimostrazioni matematiche* ".

Il Fétis scambia il luogo della sua morte (8 gennaio 1642) scrivendo *Arestri* in vece di *Arcetri.*

Il letterato Curzio Picchena, primo ministro di Cosimo II e di Ferdinando II (1550-1629), fu protettore di Galileo, a cui, ospite del Cardinale de' Medici in Roma (1626), dava consigli di prudenza, la quale non era mai troppa quando si avea a che fare con quei cani idrofobi del S. Uffizio.

Così gli scriveva da Firenze il 26 apr. d°. anno (lettera inedita della mia collezione): " Veggo ch'ella pensa di fermarsi in Roma fino che ci starà il sig. Card. de' Medici, et in questo mi sovviene quel che loro

altezze mi ricordavano una volta, ch'io dovessi avvertirla cioè, che quando ella si trova intorno alla tavola del sig. Card., dove verisimilmente saranno ancora altre persone dotte, V. S. non entri a disputare di quelle materie che le hanno concitate le persecuzioni fratine „.

Galileo non ebbe moglie, ma tre figli naturali; uno de' quali, Vincenzo, da lui legittimato, fece molte felici applicazioni delle scoperte paterne, specie del *Saggio del pendolo*, come motore degli oriuoli. Coltivò pure la poesia e la musica. Il Viviani (1), il prediletto discepolo di Galileo, ce lo dipinge come " uomo di non volgare letteratura, d'ingegno perspicace ed inventivo d'istrumenti meccanici; et in particolare musicali „. Il Favaro (2) conferma questo giudizio, ma in una lettera a me diretta, più che dell'invenzione di uno strumento musicale, di cui nulla rimase, lo esalta dell'aver condotto a compimento l'applicazione del pendolo all'orologio ideato dal padre suo, e di questo orologio, veramente esistito, si trova cenno esplicito nell'inventario della sua eredità.

Michelangelo, minor fratello di Galileo, di cui s'ignora il giorno della nascita, mentre quello della morte fu il 3 gennaio 1631, seguendo la professione paterna, riuscì anch'egli buon professore di musica.

Era stato in Polonia al servizio di un Conte Palatino, tra gli anni 1601-1606; e non sappiamo se insieme al padre fece parte della *Camerata*.

Da una corrispondenza che fa parte della nostra autografoteca galileiana rileviamo che egli nel 16 agosto 1617 era a Monaco di Baviera, data di una sua lettera al fratello Galileo, cui pregava di comperargli *4 grosse corde di Firenze per suo bisogno et dei suoi scolari*. Altre diceva averne avute da Norimberga. In una seconda allo stesso, senza data, ma pure da Monaco e di poco posteriore, lo ringrazia delle corde mandategli.

Vincenzo, che dice voler mandare in Fiandra, era il suo primogenito, che così male, come scrive il Favaro, aveva corrisposto alle cure che Galileo aveva prese di farlo educare in Roma, nell'arte musicale, per la quale, come tutti i Galilei, aveva fin dall'infanzia dimostrato trasporto grandissimo.

Da questa importante lettera apprendiamo pure il fracasso che a Galileo facevano attorno i figliuoli di esso Michelangelo, e che lo privava d'ogni studio e riposo, senza ch'egli ne perdesse la pazienza!

Anche il musicista Gio. Giacomo Porro, scrivendo a Galileo, pure da Monaco, il 17 maggio 1638 (pubblicazione De Gubernatis nella *Nuova Antologia*), " voleva per suo mezzo ricordato al sig. Alberto di portare qualche mappa di corde romane vere „.

Il genio non toglieva a Galileo d'essere così buono, servigevole e paziente con tutti!

Claudio Monteverdi fu salutato il grande riformatore della musica rappresentativa, massimamente coll'invenzione di quella che chiamasi tonalità moderna.

---

(1) *Quinto libro degli elementi di Euclide*, ecc. Firenze, 1674, a pagg. 101-102.
(2) *Miscellanea galileiana* inedita. Venezia, 1887, a pag. 292.

Il prof. Pietro Canal che scrisse egregiamente *dell'origine del melodramma e delle prime rappresentazioni in stile rappresentativo* a Firenze, credette che la prima di tali rappresentazioni dopo Firenze avesse avuto luogo a Mantova nel 1602. Ma è certo invece che la prima favola o commedia rappresentatasi in musica in quest'ultima città fu l'*Orfeo*, scritta da Alessandro Striggi o Striggio e musicata dal Monteverdi e rappresentata con pompa solenne nel carnevale del 1607. Così suona il titolo della stampa fattane l'anno dopo dall'Osanna, Mantova 1608.

Il Duca Vincenzo ne rimase tanto soddisfatto, che ai 24 febbraio volle si rappresentasse nella Corte, e per comodità degli spettatori ordinò se ne stampassero le parole: indi l'origine del *libretto*.

Carlo Magni attesta che quella (per Mantova) era la prima rappresentazione nella quale gl'interlocutori dovevano tutti parlare musicalmente.

Da nuovi documenti bresciani si conferma la tradizione che il violino a quattro corde, accordato in quinta, che per la prima volta Claudio Monteverdi introdusse nel suo *Orfeo*, rappresentato a Mantova nel 1607, è certo d'invenzione italiana, e quasi certo compiuta nella vicina Brescia verso il 1560 per opera (1) di Gasparo da Salò (Bertolotti).

Il Monteverdi coll'*Orfeo* e coll'*Arianna*, della quale abbiamo già fatto parola, erasi già rivelato genio musicale di prim'ordine, per que' tempi. Il Rinuccini, che l'aveva conosciuto da presso, così ne scriveva al Cardinale Gonzaga (Firenze, 24 giugno 1610): " Quelle poche cose che sono comparse (s'intende a Firenze) del Monteverdi, come il duo e altre arie, sono ammirate da tutti universalmente e dal Zazzerino fuor di modo: gusto ch'io non mi sono ingannato „.

Marco nomato da Cagliano, o da Caliano, o semplicemente Caliani, nato a Firenze nella seconda metà del secolo XVI, morto ivi nel 1642, servì forse più la Corte dei Gonzaga che la Medicea.

Volendo la Corte di Mantova festeggiare colla maggior pompa nel carnevale del 1608 il fausto avvenimento della nomina a Cardinale del ventenne Ferdinando Gonzaga, si ricorse al Rinuccini e al da Cagliano per una rappresentazione teatrale. Quegli *arricchì* a tal uopo la sua *Dafne di nuove invenzioni* (sono parole del Peri che la chiama *Nuova Dafne*), e Marco la compose in musica " con infinito gusto al pari di ogni altra e d'avantaggio, poichè tal modo di canto è stato conosciuto più proprio e più vicino al parlare che quello di qualunque altro valent'huomo „. E però andato ad assistere alla rappresentazione con la più viva compiacenza la sentì plaudita da tutta Mantova.

La *Dafne* così modificata fu fatta stampare a Firenze dallo stesso da Cagliano nel luglio del 1608; e questa *sua commedia antica*, secondo una lettera di Cosimo Baroncelli da Firenze, 25 gennaio 1610, fu dal Rinuccini rifatta per le feste che si apprestarono per ordine del Gran Duca in detta città.

---

(1) V. C. Lozzi, *I liutai bresciani e l'invenzione del violino* (da nuovi documenti), Milano, 1891, Ricordi; da uno de' quali preziosissimo che appartiene alla mia autografoteca si è conosciuto che il cognome di Gaspare da Salò era Bertolotti.

Nella prefazione alla *Dafne* lo stesso da Cagliano afferma che fu rappresentata nel carnevale del 1608 e precisamente nel gennaio, come dimostra il Davari, avendovi cantato, sostenendo la parte d'Amore con grande successo, Caterina Maranelli, detta Romanina, che dipoi gravemente malata sin dal 2 febbraio, venne a morte diciottenne nel 9 marzo dello stesso anno; Antonio Brandi, detto il Brandino, contralto, vi cantò la parte del Nunzio.

Il Da Cagliano da Firenze il 3 dicembre 1607 scriveva al Duca Ferdinando a Mantova, fra l'altro, che avrebbe fra breve recata seco *una favoletta per recitar cantando:* così per modestia chiamava la *Dafne*. E che si trattasse di questa, non d'altra composizione, lo si rileva dalla lettera del Rinuccini dell'11 dello stesso mese allo stesso Duca: " Messer Marco partirà subito fatte le feste, i cori saranno imbastiti e sotto il giudizio di V. E. riceverà la perfezione. Sarebbe venuto prima, ma il non aver io fornito la mia parte, ed avendo lui non so qual carico di chiesa, gli ha fatto pigliar questa sicurtà ".

Molti anni dopo troviamo il Da Cagliano dalla Corte di Mantova e dalla Medicea preferito allo stesso Monteverdi; il quale in una lettera del 5 giugno 1627 da Venezia scrive d'aver saputo da Giulio Strozzi che a Firenze il Gran Duca aveva pensato fare a lui musicare una favola, ma che il sig. *Galiani* (*così*) era riuscito a far affidare a se stesso.

Sante Orlandi pare anch'egli cresciuto all'ombra della Corte Medicea, ma si direbbe abbia trovato più favore presso quella dei Gonzaga; poichè chiamato sui primi del 1608 dal Duca Ferdinando a Mantova vi rimase qual soprintendente alle musiche di Corte e maestro della Cappella ducale di S. Barbara sino al 1619, nel qual anno, ai 18 febbraio, venne a morte.

Tra i compositori che scrivevano per la famosa cantante Adriana Basile troviamo l'Orlandi, che le mandava *delle cantate da accompagnarsi con due chitarroni.*

Giovan Battista Doni, nato a Firenze nel 1593, morto nel 1647, si educò alla musica sotto il perdurante influsso della *Camerata*, ripigliandone le ricerche con altri intendimenti nell'opera *De praestantia musicae veteris*; e nell'altra più notevole *De' vari generi e modi della musica antica e per qual via ridur si possa alla pristina efficacia la moderna.*

Passandoci delle altre sue produzioni letterarie e musicali, ricorderemo solo l'orazione funerale in lode di Maria de' Medici, Regina di Francia (Firenze, Landi, 1643), della quale fra gli altri pregi celebrò i larghissimi premi assegnati a gran numero di virtuosi nelle più illustri professioni: le feste, gli spettacoli: gli apparati pubblici.

Giulio Strozzi era un poeta, che collaborava alle feste della Corte Medicea come pure a quelle dei Gonzaga.

Claudio Monteverdi, in una lettera del 1627, si lodava molto di una favola dal titolo un po' lunghetto: *Licori finta pazza innamorata di Aminta*, datagli a musicare dallo Strozzi. E in altra lettera aggiunge che lo attendeva da Firenze per fargli premura che l'arricchisse di variate e nuove scene e di qualche altro personaggio.

Gabriello Chiabrera, nato a Savona in giugno 1552 e morto ivi il 14 ottobre 1637, fu anch'egli alla Corte Medicea e molto accetto, come abbiamo accennato, al Gran Duca Cosimo II, e benemerito dell'arte sorella indivisibile della poesia.

Non contento della fama procacciatagli dal poema l'*Amedeide*, volle scrivere anch'egli drammi per musica (V. Gamba al N. 1868), tra cui *Il rapimento di Cefalo* per Giulio Caccini, e *La Galatea*, che nel 26 dicembre del 1608 mandò da Savona al Principe Francesco Gonzaga, musicata da Sante Orlandi e rappresentata alla Corte di Mantova nel 1616. " È l'amore di Galatea mal fortunato et vi si piange la morte di Aci ".

Lo stesso Caccini, tornato da Roma a Firenze, compose diverse canzonette fornitegli da alcuni gentiluomini di quest'ultima città, e principalmente dal Chiabrera. " In queste, egli dice, come ne' *Madrigali* e nelle *Arie*, ho sempre procurata l'imitazione dei concetti, delle parole, ricercando quelle corde più o meno affettuose secondo i sentimenti di esse ".

Il Chiabrera godeva di uno stipendio fisso presso i Gonzaga di Mantova, dai quali era spesso incaricato di scrivere componimenti poetici *da recitarsi cantando*, ed era anche non di rado invitato di recarsi a Mantova pei bisogni della scena.

Nel 1610 preparava una favoletta, l'*Angelica*, avendo divisato di stenderla in modo che la si potesse rappresentare cantando e anche senza cantare *con favella non artificiata, siccome veggiamo essere composte le greche, e se non si giunge a questo segno, le cose della scena appresso noi rimarranno imperfette*.

Mandò a Mantova lo schizzo di altra favola, la *Rosalba*, che incontrato il gradimento del maestro, ei si riprometteva *di farla in versi in modo che rappresentandola in musica su le scene debba dare diletto e fare compassione agli uditori*, ciò che ora si dice *produrre commozione*.

Mandava pure alcune sue *canzonette* con raccomandazione che *fossero cantate in nobile udienza, quale si conviene a sì alta cantatrice*, alludendo alla celebre Adriana Basile, per cui le aveva scritte.

Francesco Cini, fiorentino, addetto anch'esso alla Corte Medicea come poeta autore di *veglie, favole, commedie, drammi* da mettere in musica per le feste e rappresentazioni teatrali.

Da una sua corrispondenza epistolare del 14 agosto 1607 in poi col Duca Ferdinando Gonzaga, apprendiamo ch'egli era pure o aspirava al suo servizio per siffatti componimenti.

Abbiamo visto com'egli lo mettesse in guardia contro le astuzie del Rinuccini; ed ora aggiungiamo ch'egli si manteneva in ottime relazioni col Peri, il quale se la intendeva a preferenza con lui nel disimpegno delle commissioni affidategli dallo stesso Duca di Mantova, a cui il 10 marzo scriveva da Firenze d'essersi molto affaticato a mettere in musica un'opera del Cini, assai lunga, e però attendeva il ritorno della vena.

Si trattava, a quanto pare, della *Tetide*, ma questi non riuscì a farla rappresentare per le feste nuziali del Principe di Mantova.

Già in una lettera del Peri al Duca di Mantova, parlandogli della *Tetide*, gli diceva d'averla in gran parte musicata, ma interrotta per la *freddezza* dimostrata da esso Duca. Onde s'era messo a comporne un'altra fatta dal Cicognino.

Il Cicognino, altro poeta melodrammatico, scrisse pel Peri la favola dell'*Adone*, che non appena finita di musicare, il Duca Ferdinando di Mantova richiedeva e otteneva dallo stesso Peri per una festa del 2 maggio del 1620.

Gio. Battista Lulli, nato a Firenze nel 1633, vi apprese i primi rudimenti della musica e a sonare la chitarra.

A Venezia in casa Legrenzi cominciò a comporre; e cantarono le sue note tre giovanissime sorelle, dette *le Sirene*, soprano, contralto, ed una undicenne, maraviglioso basso profondo (V. *Pallade Veneta*, 1688).

Sonava con singolare espressione la chitarra, e a questa deve la sua fortuna, dacchè narrano che il Duca di Guisa nel suo viaggio passando per Firenze e precisamente sotto la sua casa, sentendolo sonare rimase tanto impressionato della valentìa del chitarrista che volle conoscerlo e condurlo seco a Parigi, dove poi lo presentò e donò come una curiosa rarità a Mademoiselle Montpensier.

Protetto poscia dal Re Luigi XIV, fu in Francia il vero fondatore dell'opera melodrammatica con le *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, la cui prima rappresentazione, seguìta poi da altre opere più importanti, ebbe luogo nell'Accademia di musica nel 1672 a Parigi.

Il Succi nel suo *Catalogo d'auto grafimusicali*, al N. 573, gli rimprovera d'avere infranciosato il suo cognome scrivendo *Lully* in vece di *Lulli*. Non sappiamo quanto tale asserto sia fondato nel vero; dacchè in una quietanza su pergamena, data da Parigi il 1° luglio del 1677, dieci anni prima della sua morte, per un quartale di lire mille di rendita annua, costituitagli qual soprintendente della musica della Camera del Re, il suo cognome è scritto chiaramente di sua mano nella sua forma originaria italiana col punto sull'*i*, a differenza del testo in cui per mano altrui e francese è scritto *Lully* (nostra autografoteca).

Visse in Francia al tempo di De Courroy, De Coussu, Merçenne, Lalande, Marchand e Cambert, organisti; e l'ab. Perrin, ottenuto il privilegio dal Re (1669) per la *Pomona* ed altre musiche imitanti il canto italiano, lo cesse al Lulli nel 1672.

Era pur quello il secolo di La Fontaine e Molière. Il Lulli sposò la figlia del m° Lambert, la quale pur cantava con la Rochois e il Desmarets, cantore di Corte, dai quali venne interpretata la sua *Armida*.

Egli introdusse *il recitativo cantabile* (Psiche) e la *fuga* anche nelle opere, in vece del *recitativo secco* di Peri e Carissimi.

Lulli, morto a Parigi il 22 marzo 1687, fu sepolto in S. Eustachio accanto a Rameau.

***

Non ci par giusto por termine a questi cenni storici, per quanto manchevoli e affrettati, sull'origine e lo sviluppo del melodramma, principalmente presso la Corte Medicea, senza far menzione di un Principe della stessa, con cui si chiuse la serie delle benemerenze musicali, per passare o rendersi comuni ad altre regioni e Corti non solo del nostro paese, ma eziandio ad estranee ed in ispecie a Vienna.

Intendo parlare del Gran Principe di Toscana, Ferdinando, figlio di Cosimo III, il quale nato il 1663 ebbe a maestri il Viviani, il Lorenzini, il Redi ed il Noris, e fece concepire di sè le migliori speranze.

Ma queste sventuratamente ben presto svanirono, essendosi dato a dissolutezze che lo trassero ad immatura fine nel 1715. Non fu l'ultimo de' suoi pregi l'amore alle buone lettere ed alle belle arti, e l'avere per queste ideata la prima pubblica mostra, che nel 1705 ebbe luogo nel chiostro dell'Annunziata a Firenze.

Il suo nome è anche associato alla invenzione del pianoforte, di cui si vuole inventore il cimbalaio di Padova Bartolommeo Cristofori, che ebbe ogni sorta d'aiuto dal suddetto Principe, in casa del quale si facevano gli esperimenti (1).

Quanto la perfezione di questo istrumento e di quelli ad arco, da lui del pari favorita, abbia giovato al progresso della musica in generale ed in ispecie del melodramma, non v'è chi nol sappia.

Chiunque visiti il Museo del R. Istituto musicale di Firenze e vi ammiri i famosi istrumenti, viola e violoncello di Antonio Stradivario, non può non ricordare il nome di questo Principe Mediceo, per cui munifica commissione furono da quel principe de' liutai costruiti.

Giustamente l'*Opera in musica* fu detta il capolavoro dell'Italia del settecento, ma Firenze e la Toscana, dopo quella segnalata prima riforma dovuta alla *Camerata* e alla musa del Rinuccini, si può dire che contenta de' mietuti allori abbia voluto cedere il campo ad altri, anche nella musicalità lirica e drammatica della poesia. Onde un arguto e dotto critico, E. Masi, ammirando quel *capo d'opera* musicale settecentino, ebbe a dirlo conseguenza ultima di quell'ideale eroico-pastorale che dal Rinascimento scende pel Tasso, il Guarini, il Marino, lo Zeno al gran Metastasio " in cui la parola, benchè nè ricca, nè colorita, sfoggia nonostante tutte le sue potenze musicali per cedere poi del tutto il posto alla musica ".

Il Renier, a proposito del tentativo di Orazio Vecchi, che come tale dice riuscito, descrive in brevi ma scolpiti e sicuri tratti il processo delle invenzioni, vero per tutte, verissimo per quella del melodramma: " In tutte le scoperte dell'umano ingegno, grandi e piccole, scientifiche e artistiche, sperimentali e speculative, raro è chi scopre od inventa giunga a colorire il suo disegno in modo definitivo e assoluto. Prima si hanno i tentativi, poi le esplicazioni, le applicazioni, i perfezionamenti ".

Chi avrebbe mai presagito che dall'*Anfiparnaso* di Orazio Vecchi, e dalla *Euridice* del Peri e del Caccini si sarebbe arrivati al *Don Giovanni* di Mozart, al *Guglielmo Tell* e al *Barbiere* di Rossini, alla *Norma* del Bellini, alla *Lucia* di Donizetti, alla *trilogia* del Wagner, all'*Aida* del Verdi?

Dei viventi e *militanti Maestri*, che vanno per la maggiore, mi vieta di parlare il timore di offendere non tanto la loro modestia quanto la verità.

Dirò solo che dell'odierna *melodrammatica* rende immagine la valletta del *Purgatorio* dantesco (can. VII):

> Non avea pur natura ivi dipinto,
> Ma di soavità di mille odori
> Vi faceva un incognito indistinto.

La critica non ci si raccapezza, ma la platea ci si diverte... e basta!

C. Lozzi.

---

(1) V. Fétis, *Pougin, Tito Politi, Cenni storici di Ferdinando de' Medici e della origine del pianoforte*. Firenze, 1874. — Ferdinando Casaglia, *Onoranze a Bartolommeo Cristofori nel 7 maggio 1876 in Firenze.*

Arte contemporanea

DEI DISEGNI MELODICI NEI VARI GENERI MUSICALI

Esperienze ed osservazioni.

1° *Preliminari.* — Nella definizione della melodia si ammette generalmente, che il principio materiale della sua potenza espressiva artistica, stia nel *cambiare d'altezza* de' suoni che si succedono, *e ciò non in modo continuo, ma per gradi* (1). Benchè anche l'*altezza assoluta* de' suoni abbia influenza sull'estetica della melodia modificandone le qualità (2); nondimeno ciò che costituisce l'essenza di questo fattore melodico è l'*altezza relativa*, cioè l'*intervallo*. Io chiamo *disegno melodico* (3), l'*insieme degli intervalli della melodia tenuto*

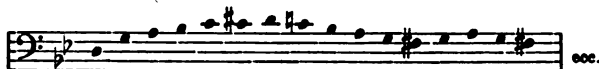
---

(1) Cfr. Helmholtz Th. Ph., *De la musique*, pag. 329, ediz. francese 1874. — Blaserna, *Le son et la musique*, cap. VII, pag. 23 segg. — H. Riemann, *Dictionnaire de musique*, a la parola « *Mélodie* ».

(2) Cfr. « Giornale Arcadico », Serie III: « Del Trasporto ».

(3) I moderni scrittori non convengono sul significato di *disegno melodico*; infatti qualcuno vuole che a formare il disegno melodico concorra anche la *figurazione* che dipende dalla durata dei suoni, sovrapponendo il melodico al disegno ritmico al quale più propriamente deve riferirsi la forma delle note; quello è disegno fondamentale architettonico, la figura è decorativo. Io mi attengo alla distinzione della scuola greca, di fronte alla quale noi siamo in deplorevole regresso nello studio della melodia. Essa distingueva *tre fattori* nella melodia secondo le tre più piccole quantità della musica essenzialmente diverse. Dalla successione dei *suoni* nasce l'armonia (non nel senso moderno), dalla successione delle *durate* nasce il ritmo, dalla successione delle sillabe il *testo*; donde lo studio pratico della musica si divideva in tre parti: *melopea, ritmopea, poesia.* Vedi Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité.*

conto della loro grandezza, *dell'ordine nel quale si succedono, e del senso nel quale devono eseguirsi*, cioè se ascendendo o discendendo. A determinare completamente il disegno melodico, è necessario conoscere: la *struttura della scala* sulla quale si svolge, il *modo* (maggiore o minore, antico o moderno) e la *funzione tonale* (1) di ciascun suono che si riconosce dalla armonizzazione.

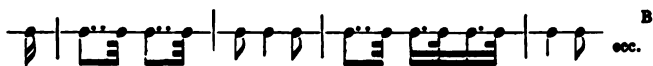
Colla semeiografia musicale non si segna con precisione la scala, cioè non si distingue il tono intero maggiore dal minore, che differiscono d'un *comma sintonico*, nè (per conseguenza) ogni altro intervallo che, pur conservando il nome, cambia d'ampiezza d'un comma; si indica il tono e il modo colla chiave e cogli accidenti, e la funzione tonale cogli accordi. Secondo la data definizione un disegno melodico si può rappresentare graficamente così (2):

Ogni buon musico vede che mutando o chiave o accidenti o accompagnamento, si modifica pure il disegno (3).

L'altro fattore della melodia che ha per base *la durata de' suoni* è da alcuni considerato come il *principio formale* della stessa. Anche qui non è la *durata assoluta* di suoni (misurata sul metronomo), pure tanto importante, che fa l'essenza di questo fattore; ma la *durata relativa*, che si segna con note di diversa forma. L'insieme de' suoni succedentisi, tenuto conto della loro *durata* relativa, e *disposizione*

(1) Come la funzione tonale abbia relazione coll'ampiezza e distribuzione degli intervalli, l'ho ampiamente dimostrato nel lavoro sulla « Enarmonia » e nel precitato, ed è riconfermato nelle attuali esperienze.

(2) Dai musicisti si usa anche la parola *curva melodica*, ma essa indica una forma *ideale*, cioè l'aspetto che prenderebbe il disegno segnando le altezze dei suoni intermedi d'un intervallo con legge di continuità (incirca come si eseguiscono *portando o strisciando* la voce). Graficamente si costruisce portando su d'un asse le *altezze de' suoni*, e sull'altro le durate, e tracciando per punti la linea con continuità.

(3) Vedi esempio curioso nella « Missa cujusvis toni », di Okegem, che si può eseguire leggendola su quattro chiavi diverse. — Galli, *Estetica della musica*, pag. 243 segg., 1900.

secondo la durata, forma il ***disegno ritmico,*** il quale è determinato completamente dall'***ordine metrico,*** cioè dalla legge di distribuzione degli accenti in relazione alla durata (1) e dalla ***divisione dei tempi.*** Un disegno ritmico si può segnare nel seguente modo:

Dall'accoppiamento della melopea, il cui elemento è l'intervallo, colla ritmopea, il cui elemento è la durata de' suoni, si giunge alla definizione della melodia. Ad esempio dando al disegno melodico *A* il disegno ritmico *B*, si ottiene la seguente forma melodica della ***Preghiera*** del ***Mosè*** di Rossini:

Dalla semplice esposizione dei principî costitutivi della melodia si capisce quanta importanza scientifica e artistica acquisti la misura esperimentale degli intervalli musicali: quando si applichi ad uno studio analitico e comparativo dei disegni melodici nei vari generi musicali.

Questo disegno, oltrecchè può servire di base alla classificazione delle melodie (come fecero i Greci), può inoltre servire di criterio sicuro per giudicare dello stile delle composizioni, analogamente a

---

(1) Non voglio tacere il mio pensiero nella discussione abbastanza confusa che si fa tra i musicisti intorno alle relazioni della ***ritmica*** colla ***metrica*** Pel Greco. l'essenza della musica pratica era il ***canto,*** e per conseguenza condizione ***sine qua non*** era che nel canto rimanesse salvo il testo, sintassi e prosodia; quindi la ***ritmica*** era subordinata alla ***metrica;*** non ostante questo legame il ritmo era più libero e vario del nostro; era una euritmia del pensiero. Per noi, che si è idealizzata l'arte, nè è più sostenuta dalle leggi estetiche del discorso; che si è concretizzata nelle ***forme,*** e che non è più monodica; il ritmo ha maggiore importanza, ha assunto forme tipiche e determinate, la misura è una sostituzione alla parola fatta dall'arte per dare un ordine logico al discorso musicale, e finalmente per l'accordo delle parti e chiarezza delle simmetrie sopraggiunge la divisione dei tempi in battute.

quello che avviene del disegno nelle arti figurative. L'impronta personale si trasfonde specialmente nella melodia (il tema individua la forma); ma dei due fattori, quello che rimane alla libera creazione del genio nelle forme melodiche, è la melopea.

Non mi consta che sieno state fatte ricerche sperimentali sotto questo punto di vista; anzi il Riemann (1) lamenta che oggi non vi sieno corsi della teoria della melodia nei conservatorî, nè esistano trattati; ma solo opuscoli e capitoli contenenti nozioni incomplete ed elementari. Basta leggere il programma della scuola musicale greca per capire come noi si va progredendo (2)!

Lasciando ad altri lo studio dei ritmi e della metrica, io mi limito a quell'aspetto che è tutto proprio dell'acustica; perchè si basa sull'intervallo, primo elemento del disegno melodico, che si misura dal rapporto tra i numeri delle vibrazioni dei suoni componenti.

2° *Esposizione delle esperienze.* — Faccio osservare innanzi tutto che il metodo da me seguìto nello studio delle forme melodiche, ha valore dimostrativo diretto e indipendente da qualunque teoria musicale. Considerando che è proprio del genio il creare, ma della scienza è l'investigarne le opere e ricavarne le leggi, ho lasciato da parte i ragionamenti *a priori* di speculazioni filosofiche e matematiche, dei quali è piena zeppa la letteratura musicale; anzi neppure ho applicato il metodo d'analisi, fondato sull'esperienza, da me esposto nella memoria: « *Intorno alla misura degli intervalli melodici* » (3) della quale il presente lavoro non è che una continuazione. Poteva rimanere serio dubbio se quel metodo potesse estendersi alla polifonia; perchè non essendo essa soggetta all'influsso della tonalità, non ammette i criteri armonici, ai quali siamo abituati come all'aria che respiriamo.

Ho preso quindi la cosa *ab ovo*, sottoponendo all'analisi degl'istrumenti di misura fisici, i genuini prodotti dell'arte: il che ho ottenuto cogliendo (per così dire) a volo i suoni di composizioni classiche, eseguite da scelti artisti, e fissandoli col descrivere fedelmente le vibrazioni dei singoli suoni. Naturalmente le conclusioni che risul-

(1) *Dictionnaire de Musique*, 1900, alla parola « *Mélodie* ».
(2) Gevaert Fr., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité.*
(3) « Rivista Musicale », gennaio 1901.

tano sono scevre da qualunque prevenzione di teorie e sistemi musicali; il loro valore scientifico e artistico dipende unicamente *dal grado di precisione del modo d'esperimentare*, *dalla abilità degli esecutori* e *dalla natura delle composizioni scelte* per l'esperienza.

Quanto al metodo, è quello stesso che ho descritto nella memoria citata; colla differenza che mi sono servito di più fonautografi contemporaneamente, per registrare la parte di ciascun cantore. Benchè le prove di Lissajous e di Koenig (1) mi assicurassero della fedeltà delle membrane nel registrare tante vibrazioni quante rispondono al suono che le eccita; ho voluto fare la verifica dei fonautografi non col metodo grafico di Koenig, ma col metodo ottico di Lissajous, assai più preciso per paragonare due suoni. Le cose erano disposte in modo, che sullo specchietto del diapason comparatore faceva cadere alternatamente un raggio luminoso riflesso, ora direttamente dallo specchio del diapason eccitatore, ora dallo specchietto della membrana del fonautografo eccitata dallo stesso diapason. Calcolando con un cronometro il numero dei giri della figura proiettata sopra uno schermo in cento secondi, non trovai sensibile differenza tra la figura diretta e la indiretta, quando la membrana era tesa uniformemente.

L'errore in cui più facilmente s'incorre nella lettura delle vibrazioni, dipende dall'apprezzamento del punto di coincidenza tra due massimi o minimi delle sinusoidi del suono musicale e del suono del cronometro. Per evitarlo io ho adottato questa regola di non accettare per buone le letture se non nel caso in cui la coincidenza si avverasse una o due volte a destra e a sinistra nello stesso rapporto. Questa regola ha inoltre il vantaggio di limitare la lettura delle vibrazioni alla parte centrale della sinusoide d'un dato suono, evitando gli estremi che non sono quasi mai precisi.

Gli errori dipendenti da questo metodo, se all'occhio del fisico possono sembrare grandi, non sono certo tali dal punto di vista artistico; infatti l'elemento più piccolo che cade sotto la misura dell'istrumento fisico è a meno d'un millesimo della vibrazione la cui durata è di $\frac{1}{870}$ di secondo; laddove il più piccolo elemento artistico è il comma

(1) *Quelques expériences d'acoustique*, 1882, pag. 24.

sintonico $\frac{81}{80}$; e per isbagliare d'un comma si richiederebbe un errore di 10 vibrazioni incirca per un suono di 870 al secondo.

Per l'esecuzione artistica ho chiamato quattro distinti cantori di chiesa, due tenori, un baritono e un basso, che hanno sostenuto assai bene la loro parte. L'impressione che mi lasciò l'audizione, che apparisce confermata dalla trascrizione degl'istrumenti, è la preferenza alla melodia più che all'armonia, a scapito di quell'accordo delle voci che viene dal mutuo accostarsi e sentirsi e quasi accarezzarsi. Nè sarò io che do loro un biasimo; è conseguenza di quell'indole italiana che è ribelle a quei legami che impediscono ogni iniziativa personale; d'altra parte sarebbe un misconoscere una grande gloria della scuola italiana, che non solo nella omofonia e nella stessa polifonia trasfuse questo carattere della melodia libera e spigliata; ma perfino esigeva che sopra un disegno fondamentale fatto dal compositore, l'artista mettesse del suo i più belli ornamenti e fioriture melodiche.

Nella scelta dei pezzi, io mi proposi di analizzare tre tipi genuini: del canto gregoriano, della polifonia pura e dell'armonia. La melodia gregoriana è chiara e autentica del primo modo; l'ho trascritta a bella posta con note eguali perchè mi basta il disegno, e d'altra parte male si può rappresentare colla segnatura moderna misurata.

Che il Palestrina sia il principe nella polifonia nessuno lo contesta; basterebbe questa pagina musicale per proclamarlo tale. Di Wagner io mi sono fatto questa opinione: che la sua musica sia la più alta espressione della tonalità moderna; perchè egli ha saputo scoprire i più potenti mezzi armonici e metterli in esecuzione, con una logica stringata ed insistente. Inoltre egli ha affrontato un problema difficile e forse insolubile di trasfondere tutto il fascino della tonalità moderna sul mirabile tessuto polifonico, fondendo in uno due generi musicali tanto diversi.

3° *Risultati delle esperienze e interpretazione.*

La *I*ª *Tabella* ci presenta la curva melodica d'una bellissima antifona gregoriana nel *modo Dorico*. Sotto ogni nota è scritto il rispettivo numero di vibrazioni per ogni mille vibrazioni del *Re*, considerato come suono fondamentale. Così le misure sono comparabili coi valori della scala acustica posta in calce. I numeri sottolineati segnano la misura degli *intervalli melodici*, ottenuta dividendo successivamente il numero di vibrazioni d'un suono, per quello del suo vicino. Anche i rapporti misurati sono così comparabili coi rapporti teorici della scala minore acustica sotto riportati (1).

La nitidezza dei diagrammi ottenuti col fonautografo di Scott munito di diapason cronometrico, non lascia alcun dubbio sulla pre-

(1) Io preferirei indicare, oltre la misura degli intervalli, anche *il senso*; cioè: coi numeri maggiori dell'unità segnare l'intervallo ascendente, e coi numeri reci-

cisione dei risultati. La cantilena gregoriana *si svolge tutta sulla scala acustica*. Ciò appare evidente dalla costante distinzione tra il tono intero maggiore **1,125** e il minore **1,111...**, mentre la scala pitagorica non ammette che il tono maggiore **1,125'**. Inoltre il semitono pitagorico è minore del semitono acustico d'un comma sintonico: *semitono acustico* = 1,06666... *semitono pitagorico* = 1,05349. Ora la tabella ha valori tutti vicini al semitono acustico; eccettuati i due ultimi che s'accostano più al valore pitagorico. Ma oltrecchè quel *Si b* potrebbe considerarsi come una *appoggiatura* vocale, abituale alla scuola degli antichi enarmonisti, devo avvertire che deve attribuirsi ad incertezza di lettura nel diagramma, che per troppa lentezza di movimento nell'apparecchio registratore verso il termine, contiene sinusoidi troppo raccolte.

Il risultato non era prevedibile dalle esperienze dell'anno scorso; anzi mi è una sorpresa, che la più libera delle melodie preferisca le dolcezze armoniche dei perfetti intervalli acustici, alle arditezze degli intervalli estranei che dànno alla melodia il senso vago e ricercato della politonalità. Io non escludo che nelle esecuzioni gregoriane non possano apparire qua e là intervalli pitagorici a dar novità e sdolcinatura, o durezza secondo l'abilità di chi li usa; ma importa stabilire che la base del canto è la scala acustica, cioè la traccia fondamentale del disegno melodico gregoriano è data dai rapporti acustici; che la distribuzione tanto varia e semplice degli intervalli nella scala — tono maggiore — semitono — tono minore — ton. magg. — semit. — ton. magg. — tono min. — è più che sufficiente a dare al canto antico quell'incanto di grazia e semplicità e varietà, che invano cerchereste nella esagerazione degli intervalli pitagorici.

Le cause sono: 1° la poca estensione della melodia e non a caso, poichè l'*ambitus* è *un elemento* costitutivo nel *modo gregoriano* in-

---

proci gli intervalli discendenti; per es.: $\frac{3}{2} = 1{,}5$ *quinta ascendente*, $\frac{2}{3} = 0{,}666...$ *quinta discendente*; così i rapporti melodici determinerebbero perfettamente la curva melodica. La curva dell'antifona sarebbe:

1,2 — 0,75 — 1,111 — 1 — 1,5 — 1,0619 — 0,9417 — 1 — 0,888 — 0,9, ecc.

Lo studio comparativo tra gli intervalli ascendenti e discendenti assume un'importanza notevole nelle relazioni tonali de' suoni, come avrò occasione di dimostrare trattando di quell'argomento.

sieme alla tonica e la dominante. Vedremo quanta influenza esercitò nella curva melodica l'ampliamento dell'*ambitus*.

2ª L'esclusione d'intervalli melodici dissonanti ed equivoci rispetto al significato tonale (interpretati modernamente), o rispetto al modo che è rigorosamente mantenuto, specialmente nella struttura melodica che si aggira fedelmente intorno alle due note fondamentali, in guisa che da esse ne viene tutta l'impronta, poggiando su di esse gli accenti più importanti, le note di attacco e di chiusa.

Così concepita la nostra melodia, può dirsi ristretta nell'*ambitus* della quinta:

La : *Re*

Riguardata con criteri moderni, tale melodia non ammetterebbe modulazione vicina, se non al *Fa* o al *Sol*. La tavola dice appunto che le note fondamentali sono sempre precise, mentre le altre, che potrebbero ammettere funzione diversa, accennano ad alterarsi. Tali sono i due *Sol*: 1,335 6 che crescono, colla tendenza al valore e funzione della scala di *Fa*, nel qual caso non suonerebbero male, secondo il nostro sistema.

Agnus Dei.

TABELLA II. - Canon. Symphonizabis. *Missa brevis* - G. P. DA PALESTRINA.

1,000 : 2,001 : 1,875 : 1,670 : 1,875 : 2,000 : 1,875 :
2,00 1,066 1,1227 1,1227 1,066 1,066 1,125
1,333 : 1,250 : 1,125 : 1,002 : 1,125 :
1,066 1,111 1,1227 1,1227 1,125
0,833 : 0,750 : 0,668 : 0,750 :
1,111 1,1227 1,1227 1,1116

1,666 : 1,500
1,111
1,000 : 1,999... : 1,876 : 1,670 :
2,0 1,0663 1,1233 1,1233
0,837 : 0,938 : 1,000 : 1,125 : 1,250 :
1,1206 1,0660 1,125 1,111

1,500
1,875 : 2,000 : 1,877 : 1,668 : 1,501
1,0661 1,0654 1,1252 1,1113
1,128 : 1,003 : 1,125 : 1,250 : 1,167 : 1,311
1,108 1,1246 1,1216 1,111 1,071 1,1233

La *Tabella II*ª contiene le misure degli intervalli delle melodie di un brano della più pura polifonia palestriniana. La piccola nota posta in capo a ciascun rigo indica quale è il suono fondamentale al cui numero di vibrazioni furono riportate tutte le misure; i numeri sottolineati segnano la misura dell'intervallo delle due note tra le quali è scritto. Confrontando le misure colla scala acustica seguente (1):

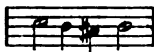
fa	:	*sol*	:	*la*	:	*si*♭	:	*do*	:	*re*	:	*mi*	:	*fa*
1,000	:	1,125	:	1,250	:	1,333...	:	1,500	:	1,666...	:	1,875	:	2,000
	1,125		**1,111...**		**1,066**		**1,125**		**1,111...**		**1,125**		**1,066**	

si riconosce immediatamente che l'intera polifonia si è svolta ***sulla scala naturale.*** Infatti: vi è osservata costantemente la distinzione tra tono intero maggiore **1,125**, e tono intero minore **1,111**, salvo le piccole differenze da attribuirsi ad errore di osservazione e di esecuzione: non appare alcuna perturbazione nella distribuzione dei toni maggiori e minori che indichi accenno a modulazione: i semitoni sono tutti acustici e neppur uno s'accosta al piccolo semitono pitagorico = **1,05849.**

Le differenze maggiori cadono tra quei suoni che possono considerarsi quali abbellimenti melodici, perchè hanno minor legame armonico coi suoni contemporanei delle altre parti; tali sarebbero i suoni corrispondenti alla seconda nota nera della figura:

Le misure sono crescenti in tutte sei le volte che appare quella figura nel testo; ma la contrazione dell'intervallo colle note vicine sempre omonime è tanto piccola che il suono più vicino ha sempre valore acustico; d'altra parte, se anche la differenza fosse d'un comma, la misura, in luogo di avvicinarsi al valore dell'intervallo pitagorico, si allontana, perchè la tendenza è di sostituire un tono intero minore ad un maggiore.

Ma io sono di parere che questo fatto, piuttosto che segnare una proprietà oggettiva della composizione palestriniana, che, per quanto è possibile, rifugge dalle successioni di più intervalli eguali tra di loro, ci rivela una tendenza soggettiva del cantore, contratta dall'a-

bitudine allo stile misto moderno. Quanti infatti, non ostante i rigori del purismo scolastico, non sostituirebbero a quella diatonica, la seguente figura cromatica?

Importa notare un caso che sembra di poca importanza, a prima vista, ma conferma questa nota assai caratteristica di distinzione, tra la curva melodica palestriniana e la moderna. La penultima nota del *Cantus I*, che è un *Re*, è segnata dal fonautografo con due valori nitidamente diversi: nella prima parte della sinusoide rispondono costantemente *nove* vibrazioni, su *otto* del cronografo; nella seconda parte, assai più sviluppata, quel suono è segnato costantemente da *dieci* vibrazioni, sopra *nove* del cronografo; quindi nel 1° istante la nota segnava un tono maggiore = **1,125** rispetto al *Do* seguente, e nel 2° istante segnava un tono minore **1,1111....**

Quale sarebbe la causa di questo ripentimento nel cantore? Col primo valore si perturbava l'ordine dei suoni della scala di *Fa*, e si dava loro quello che è proprio della scala di *Do*, come si vede:

I° caso: 2,000 : 1,875 : 1,6875 : 1,500 scala naturale di *Do.*
II° caso: 2,000 : 1,875 : 1,666...: 1500 scala naturale di *Fa.*

Questo è un caso d'adattamento; il cantore corresse sè stesso per ubbidire al fine senso artistico, al quale s'ispirò il genio di Palestrina; al primo attacco l'artista procedeva sotto l'influsso dell'abitudine e istituzione moderna, che in simili circostanze suol fare una *mezza cadenza* modulando preferibilmente alla quinta del tono, cosa estranea affatto allo stile purissimo di Palestrina, come appare chiaro dal contrappunto delle altre parti, le quali avrebbero dovuto modulare colla prima deformando le proprie curve melodiche a metà della frase.

Ragionamento analogo si potrebbe fare sul *Mi* terz'ultima nota del *Cantus II*, che può interpretarsi come facente cadenza sul *Re* compatibile in questo caso colla parte dell'*Altus;* ma la causa qui

sta nella mancanza di sostegno armonico, da parte del *Tenor* e *Bassus* che dovevano uscire nelle due ultime battute..

Dunque carattere della melodia polifonica palestriniana *è la diatonicità e la monotonalità.* Ricordo che la diatonicità non implica necessariamente la monotonalità; potendo una melodia diatonica ammettere armonizzazioni politonali e cromatiche

2,999 ... : 3,000 : 4,000 : 3,7505 : 3,334 :
1,333 ... 1,0665 1,1249 1,1105
2,000 : 2,25 : 2,5018 : 2,598 : 2,499 ... : 2,667 :
1,125 1,1112 1,038 1,0309 1,0668 1,0668
1,4998 : 1,665 : 1,8745 : 2,000
1,1101 1,1255 1,067
1,25 : 1,333... : 1,500 : 1,6668
1,066 ... 1,125 1,1112 1,199

3,002 : 3,333 ... : 3,750 : 3,333... : 3,000 : 3,333 ... :
1,1103 1,125 1,125 1,111 ... 1,111 ... 1,111 ..
2,500 : 2,666 ... : 2,498 : 2,000 : 2,666 ... :
1,066 ... 1,067 1,249 1,333 ... 1,333 ..
2,000 1,874 : 2,500 : 2,000 :
1,0672 1,334 1,25 1,333
2,000 : 1,875 : 1,666 ... : 1,500 1,333 ... :
1,066 ... 1,125 1,111 1,125 1,066

3,000 : 2,668 : 3,000 : 2,500 : 2,666... : 2,500
1,1244 1,1244 1,2 1,066... 1,066... 1,111...
2,000 2,000
1,499... : 1,665 : 1,500 : 2,000 : 1,667
1,110 1,110 1,333... 1,199... 1,1113
1,250 : 1,119 : 1,250 : 1,666... : 1,126 : 1,333... :
1,117 1,117 1,333... 1,48 1,183 1,125

2,250 : 1,999...
1,125
2,000 : 1,876 : 2,000...
1,065 1,065
1,500 : 1,2499...
1,2
1,500 : 1,000
1,5

Scala acustica.
Vibraz. 1,000 : 1,125 : 1,250 : 1,333 : 1,500 : 1,666 : 1,875 : 2,000
Rapp. mel. 1,125 1,111 1,066 1,125 1,111 1,125 1,066

La *III*[a] *Tabella* contenente l'analisi sperimentale delle forme melodiche della polifonia wagneriana non esige ulteriori spiegazioni. In fine è trascritta la scala tipica colla quale ognuno può giudicare di qual natura sia la curva melodica delle parti.

È evidente che il tessuto melodico è precisamente *fondato sulla scala acustica*, come appare, dalla fedele distinzione tra tono intero maggiore e minore, dalla misura e distribuzione dei toni interi e semitoni.

Tutta la frase è non solo diatonica ma anche monotonale, perchè non contiene alcun intervallo non acustico o naturale, nè mai è perturbata la distribuzione propria del tono in cui è scritta, sicchè, a mo' d'esempio, il tono minore 1,111... giace sempre ed esclusivamente tra il *Si b* e il *Do*, e tra il *Mi b* e il *Fa*.

Per riscontrare gli intervalli maggiori basta fare il rapporto del numero delle vibrazioni dei due suoni omonimi nella scala: ad esempio si ottiene la quinta *Fa*: *Si b*, colla divisione 1,666 : 1,125 = **1,481**. Non ostante gli errori di lettura (che in generale cadono sul millesimo, e in certi casi toccano i centesimi), nelle misure esagerate si può intravedere una legge che più che la insufficienza degli artisti rivela la causa di un fenomeno musicale importante, cioè del nesso logico tra i suoni successivi per cui la melodia ha un significato artistico perfettamente determinato, e dell'affiatamento delle parti, cioè quell'accostarsi reciprocamente, non appena gli artisti hanno intuito il legame tra le curve delle diverse melodie che formano il tessuto polifonico. Nel primo caso abbiamo fenomeni d'indole melodica, nel secondo d'indole armonica. Dalle tavole risulta che i cantori coi quali ho sperimentato sono più *concertisti che coristi*; perchè prevale più la tendenza alla libera interpretazione che dà bella piega e garbo alla propria melodia (nota caratteristica della musica e dell'artista italiano); che non la cura di assaporare la consonanza degli accordi a scapito della elasticità della melodia la cui curva nell'esecuzione acquista durezza e angolosità e importanza secondaria (nota caratteristica della scuola tedesca secondo l'opinione che io mi sono fatto) (1).

---

(1) Siccome le opinioni hanno tanto peso quanto hanno valore le prove, accenno solo alle *teorie armoniche* propugnate dal Riemann (*L'Harmonie simplifiée*)

Ho segnato con numeri dodici note, i cui suoni di poco differiscono dai suoni della scala naturale, ma nei quali il piccolo inalzamento o abbassamento potrebbe interpretarsi come un accostamento melodico dovuto alla tendenza di risolvere l'uno sull'altro; e precisamente lo spostamento cade su quel suono che ha il carattere di moto melodico da o verso un suono di posa (cioè dà un *tempo debole ad un forte*), quando circostanze armoniche prevalenti non perturbino il fenomeno.

Ad esempio il *Do* segnato 1 differisce dall'acustico [2,500 — 2,487 = 0,013] esageratamente, pel movimento discendente del suono di accento debole verso il *Si bemolle* di accento forte; in questo caso agisce nel medesimo senso anche l'accordo di settima di seconda specie del quale fa parte. Così i suoni segnati 2, 4, 5, 6, 8, 10, 11 sono posti tra due note verso i cui suoni hanno una tendenza risolutiva spiccata, astraendo dalle combinazioni armoniche alle quali sono legati. Nelle mie osservazioni intorno alla « *Enarmonia* », pag. 29 e seg. (1), ho distinto tre fasi del momento sentimentale o psicologico del cantore nel produrre un suono melodicamente: la *percussione*, colla quale soddisfa ad una preparazione precedente emettendo quel suono che è voluto dalle note antecedenti; la *ripercussione*, colla quale si dispone alla risoluzione dando al suono quella piega che è richiesta dalla frase susseguente.

Fra la *percussione* e la *ripercussione* v' è uno stato di posa sul suono considerato in se stesso nelle sue condizioni istantanee, che potrebbe chiamarsi la *fase armonica*, perchè allora non influiscono se non i suoni contemporanei dell'accordo; mentre le altre due sono fasi essenzialmente melodiche. Così un buon lettore non fissa l'attenzione sopra una parola; ma la pronuncia in quel grado d'intonazione che è voluto dal contesto del discorso.

Ora secondochè il cantore è preoccupato più dall'una o dall'altra fase, anche il suono assumerà il valore corrispondente. Ecco la dif-

---

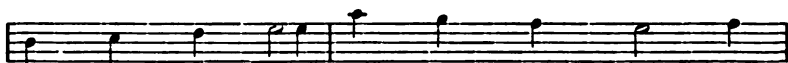
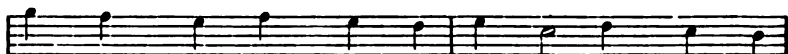
al *corale*, forma musicale essenzialmente armonica, allo stesso Wagner nel pezzo analizzato come vedremo. Della scuola italiana non parlo, perchè, *a parole*, non è invidiata la sua gloria, e v'è tra di noi chi è tanto servo di pensiero da vergognarsene in faccia ai genii di fuori.

(1) Dal « Giornale Arcadico », Serie III, N. 14.

ferenza che io intendeva, distinguendo i cantori di concerto dai cantori di coro; chè i primi preferiscono eseguire melodicamente, individuando la melodia e quasi comunicandole un po' della propria personalità; i secondi tendono ad accordare i suoni contemporanei in un accordo o individuo armonico, cosicchè l'andamento melodico sgorga come una conseguenza della successione armonica.

Per riconoscere meglio l'influenza in generale esercitata dalla esecuzione polifonica sulla curva melodica ho fatto eseguire al I° solo la sua parte. La tavola seguente segna la libera interpretazione dell'artista.

Parsifal.

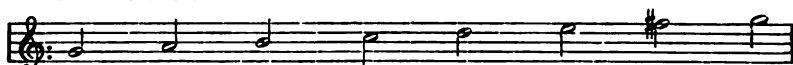
Soprano I° solo.

L'attacco è fatto evidentemente da una voce sforzata; così l'ultima nota è sbagliata, il cantore ha eseguito un *Do* per un *La bemolle*, trascinando conseguentemente il *Si bemolle* verso i due *Do*, tra i quali è collocato.

Bellissimo caso di attrazione melodica di suoni, che allude ad una leziosaggine propria d'uno stile leggiadro che si ottiene sostituendo al *bemolle* il *Si* naturale nel modo seguente:

Anche il *Mi bemolle* crescente posto tra due *Fa* al fine della terza battuta, e il *Sol* calante al principio della quarta, salvo errore di esecuzione o di lettura, indicano casi simili. Del resto nessuno può dubitare che, sia nell'assolo, sia nel concerto non regni la scala acustica: soltanto passa questo divario che nell'assolo la divergenza dei valori acustici cade su quei suoni che sarebbero suscettibili di armonizzazioni politonali, laddove nell'esecuzione *a coro* differiscono quei suoni che sono note di passaggio, o che fan parte di accordi complementari o non necessari allo svolgimento logico della composizione.

Corale. — I vecchi pellegrini.

tor ri - corre a te lo spir - to a -
1,125 1,125 : 1,333 : 1,670 : 1,499 : 1,3334 :
1,1848 1,185 1,252 1,118 1,1249 1,067
0,9375 0,9375 : 1,000 : 1,3334 : 1,125 :
1,066 1,066 1,3334 1,185 1,125
0,750 0,9875 : 0,8334 : 1,004 : 1,000 : 0,937 :
1,1110 1,1249 1,204 1,067 1,249
0,75 0,750 : 0,6667 0,666... : 0,5625 : 0,7499... :
1,333 1,1249 1,185 1,333... 1,5
nel; spe - ranza tu del pec - ca - tor
1,2498 1,500 : 1,999.. : 1,2499.. : 1,4062 : 1,500 : 1,406 : 1,500 : 1,254
1,333... 1,6 1,1246 1,0667 1,0668 1,19
1,000 1,2499 ... 1,250 : 1,1666 ... : 0,988
1,071 1,244
0,750 1,000 : 1500 : 1,000 : 0,987 : 0,8291 : 0,755
1,5 1,5 1,067 1,13 1,098
0,4999... 0,999 : 0,833... : 0,937 : 0,469 : 0,625
1,2 1,1244 2,00 1,333

La *IV*[a] *Tabella* presenta l'analisi di un bellissimo corale di Wagner, completata dalla seguente:

Nell'esecuzione assolo, le due prime frasi offrono tutte le condizioni della monotonalità sulla scala acustica, posta in calce pel confronto. Le altre due frasi che contengono modulazioni lasciano apparire una grande incertezza nell'interpretazione dell'artista: il *Si* della 13ª misura ha un valore poco inferiore al pitagorico: 1,2656: così anche il *Mi* nella penultima battuta ha valore che tende ad aumentare; ma resta lontano dal pitagorico: 1,690. Questa incertezza sparisce nella esecuzione in coro, con evidente influenza delle armonie ben determinate e complete.

L'unico suono che presenti una mutazione nell'ordine degl'intervalli ed un valore che non figura nella scala propria della composizione è il *Mi* della penultima battuta. Rispetto alla tonica *Sol* ha intervallo pitagorico; similmente col *Re* che lo precede fa un tono intero maggiore, e col *Fa diesis* seguente, tono minore. Questi mutamenti sono indizi caratteristici della modulazione alla quinta del tono, come ho dichiarato ampiamente nel lavoro sopracitato.

Resta quindi confermata la interpretazione artistica da me fatta intorno alla funzione degli intervalli non acustici, non solo per la melodia eseguita isolatamente, ma in concerto con altre parti melodiche: anzi allora appunto acquista tutta la sua importanza, perchè la variazione enarmonica d'un comma dell'intervallo melodico è una conseguenza dell'armonia che l'accompagna. In questa variazione e permutazione d'intervalli melodici, consiste quella piega che assume la curva melodica nell'adattarsi al sistema armonico.

4. *Relazione dei disegni melodici coi disegni armonici.* — Le esperienze esposte, benchè sieno state fatte per lo studio diretto degli andamenti melodici, possono egualmente riguardarsi quale *prova sperimentale diretta* delle *successioni armoniche*. Anzi hanno un pregio, dal punto di vista artistico, incontestabilmente superiore alla analisi degli accordi musicali finora fatta dai fisici, non escluso Helmholtz; infatti gli accordi musicali in acustica si sogliono produrre con suoni di lunga durata e isolatamente. Ora si può seriamente obiettare: è

certo che gli accordi così prodotti abbiano la stessa struttura e formola quando si succedono in una esecuzione musicale?

Tutt'altro! vi sono degli accordi omonimi che nel contesto assumono funzioni e struttura e intervalli diversi, come ebbi già occasione di dimostrare. Così l'ultima circostanza che definisce il significato d'una parola, è il contesto, l'accentuazione, il posto che occupa rispetto agli altri elementi del discorso, e molte altre particolarità sintattiche.

In ciò appunto sta il vantaggio di questo esperimento, che esso dà le formole degli accordi colti in quelle circostanze d'indole artistica, che possono cambiare *l'ampiezza degli intervalli armonici* e quindi la struttura, la funzione e la natura dello stesso accordo. Queste circostanze che possono modificare il disegno armonico, come il melodico, si possono ridurre ai fatti fisici ed estetici che costituiscono la tonalità.

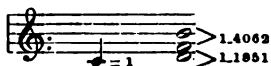
Come ciò avvenga non ho ancora sufficienti dati sperimentali (d'indole assai delicata) per dimostrarlo; per ora mi limito a trarre tutto il profitto dalle esperienze esposte.

Corale del Tannhäuser.

R. Wagner.

La *Tabella V*ª contiene i rapporti armonici degli accordi che formano il disegno armonico delle tre composizioni. Per chiarezza seguo l'uso degli armonisti di considerare un accordo come composto d'intervalli sovrapposti; perciò sotto ogni accordo si vedono tanti numeri quanti sono gli intervalli e disposti nello stesso ordine in colonna. Ogni numero fu calcolato facendo il rapporto dei numeri di vibrazioni (contenuti nelle Tavole I, II, III) dei due suoni formanti l'intervallo armonico, cioè eseguiti contemporaneamente dai cantori.

Per confrontare coi valori acustici le misure qui riportate basta calcolare dalla *formola della scala* il rapporto dei numeri di vibrazioni dei suoni omonimi.

Ad esempio: i rapporti:

si calcolano dai numeri relativi di vibrazioni dei tre suoni nella scala *Re*, *Fa*, *Si* = 1,125 : 1,333... : 1,875, ma dividendo il maggiore pel minore secondo l'uso.

Due conclusioni importanti si possono ricavare dalla Tabella V: una scientifica ed una artistica.

In primo luogo *è confermata sperimentalmente la teoria acustica degli accordi musicali* nel senso da me esposto nel lavoro citato. Ivi nella seconda parte avevo dimostrato che coll'analisi acustica degli accordi, basata sulle teorie d'Helmholtz, si poteva ricostruire la vera curva melodica quale si otteneva direttamente coll'esperienza, purchè si tenesse conto dell' interpretazione artistica degli stessi accordi in successione. Qui *viceversa* sono pervenuto alla struttura *degli accordi musicali* per mezzo degli elementi della curva melodica, indipendentemente da qualunque teoria ed ipotesi. È una analisi anatomica dell'armonia (come della melodia) colta nella sua vitale emanazione dall'arte.

Infatti l'*Agnus* del Palestrina (escluse le ultime note che per le ragioni dette non sono esatte) è basato su intervalli armonici pienamente acustici, e armonicamente potrebbe definirsi successione diatonica monotonale.

Anche il *coro* del *Parsifal,* benchè le differenze sieno più frequenti

e notevoli, ha un disegno armonico costituito di elementi acustici sulla scala diatonica e monotonale. Vi si osserva l'ordine, la distribuzione e i valori dei rapporti quali si avrebbero applicando l'analisi armonica esatta.

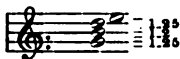
Le differenze trascurabili quali misure d'intervalli (come s'è detto), in luogo d'indicare una approssimazione della teoria, rivelano un fenomeno fisico, al quale risponde un fatto artistico di grande importanza. Infatti le letture rappresentano in generale l'altezza di ciascun suono nella sua fase media, che io chiamai armonica; essendo allora più costante come si vede nella parte centrale della sinusoide; mentre agli estremi della stessa rappresentanti il punto d'attacco e di termine, che spesso si sovrappone agli estremi delle sinusoidi dei suoni vicini, si osserva una variazione d'altezza dipendente dalle circostanze melodiche, o armoniche, o tonali, alle quali alludeva di sopra. Il fenomeno della successione degli accordi non è trascritto dal fonautografo, così semplicemente, come si legge nelle tavole, ma in tutti i suoi minuti particolari che, senza alterare il valore del suono, nella sua fase media, e quindi senza mutare il disegno melodico e armonico fondamentale, indicano quella piega e tendenza di ciascun suono nel momento del passaggio, che gli dànno una fisonomia particolare che si riconosce in tutta la curva melodica.

Come caso di suoni sensibilmente modificati in tutta la loro durata per la prevalenza delle azioni armoniche, citerò l'accordo (*a*) (Tab. V), ultimo della terza misura del *Parsifal.* I due intervalli di terza minore *Mi b* : *Do* e di quarta *Do* : *Sol* sono alterati per lo spostamento del suono *Do* verso il *Re b* formante un accordo di moto di settima di dominante, domandato imperiosamente dall'andamento melodico, e più ancora dalla successione armonica che nelle tre parti inferiori consta di tre accordi in movimento parallelo, veduto di mal occhio nella pura polifonia.

Ma il punto decisivo nel quale l'esperienza risponde a capello alla teoria armonica da me esposta, è quello che melodicamente e armonicamente definisce il processo della modulazione. Il quart'ultimo accordo (*Sol* : *Si* : *Re*) può considerarsi come appartenente al tono di *Sol.* Il terz'ultimo (*c*) contiene un suono estraneo alla scala naturale di *Sol* perchè riferito al *Sol* come tonica, ha valore pitagorico *Mi* = 1,6875, mentre gli altri omonimi hanno il rapporto *Mi* : *Sol* = 1,666.... acu-

stico; lo stesso dicasi del ***Mi*** nell'accordo penultimo (*d*). Se noi ora riferiamo l'accordo (*c*) al ***Re*** come tonica, vedremo che tutti i suoi elementi, collo stesso valore e distribuzione, si riscontrano nella scala di ***Re*** al cui tono (come ognun vede) avviene la modulazione. Si avrebbe (*c*):

Sol : Si : Re : Mi = 1,333.. : 1,666.. : 2,000 : 2,25;

quindi la formola:

dalla quale la formola sperimentale differisce d'una quantità trascurabile. Dunque la modulazione è avvenuta dal (*b*) al (*c*) per l'alterazione d'un comma sintonico nel valore d'un suono e dei corrispondenti intervalli, e s'è stabilita completamente nel seguente accordo (*d*) per mezzo del ***diesis***.

Dunque l'esperienza conferma una legge fondamentale caratteristica del sistema armonico moderno; l'intervallo melodico e conseguentemente la stessa melodia perde la sua indipendenza di svolgimento, quando ammette ***la modulazione ad altro tono***, essendo subordinata a leggi armoniche; anzi in quell'istante il momento estetico devesi sopratutto all'armonia che allora assume il suo massimo valore e la melodia sembra passare in seconda linea, perchè i suoi intervalli alterano il valore e l'ordine; e il disegno si piega adattandosi al disegno armonico.

5. *Conclusioni.* — Riconosciuta la legge fisica sulla quale si basa la struttura melodica, la struttura armonica e il mutuo legame, si può ora venire a quelle conclusioni d'indole artistica che da quelle leggi sgorgano immediatamente. Mi limito a due che riguardano la classificazione delle forme fondamentali musicali e delle melodie.

La linea di distinzione tra lo ***stile polifonico*** e lo ***stile armonico sta nella diversità dei disegni armonici e melodici che formano il tessuto d'ogni composizione.***

Chi volesse infatti indagare, nell'analisi contenuta nelle Tavole II e V, la natura de' legami tra melodia e melodia nella polifonia palestriniana, troverebbe che essa si riduce ***ad una legge di minimo mezzo*** — libera melodia in ristretta armonia. Anzi, rigorosamente par-

lando, dell'armonia non ve n' è, perchè gli *accordi* che risultano dalla coincidenza di suoni contemporanei sono tutti consonanti; ma mancano i dati necessarii perchè il loro insieme costituisca una successione armonica. Non v' è concatenazione, non preparazioni e risoluzioni, non cadenze; anzi un gruppo di suoni contemporanei non si possono propriamente chiamare accordo; poichè non costituiscono un individuo armonico a sè, ma i suoni che lo compongono hanno una coincidenza fortuita, un grado diverso di posa, diversa accentuazione. Dunque l'esatta enunciazione dei legami melodici nella polifonia si riduce a questa legge: *Condizione di coesistenza di più melodie diatoniche, monotonali è, che gli intervalli de' suoni contemporanei sieno consonanti.*

La semplice intuizione della riduzione dell'*Agnus* nella Tavola V basta a far capire che si richiede una certa attenzione per riconoscere quali suoni formino accordo; e più ancora ascoltando l'esecuzione ci vuole una certa forza d'astrazione, e non sempre si riesce ad avvertire l'accordo. — Il procedimento stesso col quale ho ricavato quel disegno armonico dimostra, che non sarebbe possibile conservare la perfetta individualità della melodia, se non a patto che il disegno armonico non entri come *fattore essenziale* della polifonia; ma soltanto come condizione *sine qua non* della coesistenza di più melodie. Tutti sanno che ciò che forma la differenza ultima nella definizione della *consonanza, è la massima compatibilità di suoni che produce uno stato di posa, senza alcuna determinazione o impulsione al movimento verso un'altra combinazione di suoni.* Laddove la energia e forza determinante le successioni sta essenzialmente nell'accordo dissonante, e si dimostra sopratutto attiva ed efficace nelle modulazioni. L'accordo dissonante nella polifonia deformerebbe la purezza del disegno melodico. Le classiche leggi fondamentali del contrappunto appaiono, sotto queste punto di vista, come una traduzione estetica della legge fisica enunciata. Tutt'altro che essere un artificio il contrappunto; si deve riconoscere che l'arte anche qui ha colpito nel segno, come sempre quando essa non è che la eco fedele del genio creatore.

Quello che sempre mi ha fatto meravigliare è il modo con cui l'arte si è proposto il problema di far cantare insieme più voci di diversa altezza, e la inarrivabile perfezione colla quale fu risoluto

da P. L. da Palestrina. Oggi si concepisce omofonicamente una melodia e si armonizza; ovvero *si fabbrica una successione armonica e poi se ne ricavano le parti*; l'arte neonata concepiva la composizione *non intensivamente, ma estensivamente* (1), *creando delle melodie che potessero eseguirsi contemporaneamente in modo esteticamente compatibile.* Quanto sia difficile siffatto concepimento ne fa prova l'arte moderna; forse non vi è un solo autore che sappia sollevarsi a tale indipendenza dall'influsso armonico, da ridarci una composizione puro stile palestriniano. Palestrina ai nostri tempi avrebbe creato la sua polifonia?

Applicando i criterî esposti allo studio comparativo delle forme polifoniche nel loro svolgimento storico, troveremmo che man mano che si sviluppa l'armonia, la melodia assume forme più sistematiche e definitive, per l'alternarsi e fondersi degli intrecci melodici colle successioni armoniche. Le regole del contrappunto mirano a comporre questi due gran mezzi artistici; ma la tendenza è conservatrice della polifonia pericolante.

Ecco perchè non ho scelto un tipo musicale per l'esperienza tra le Opere di Bach. Io la credo musica di transizione, il sublime, il trionfo del formalismo. Bach ha dato anima e vita al contrappunto, ma perciò ha dovuto varcare certi limiti invadendo largamente il campo dell'armonia e della tonalità, ed è gran merito aver saputo comporre questi due stili tanto genialmente. Wagner invece si spoglia della forma, e affronta lo stesso problema inversamente, portando l'incanto e le grazie dell'armonia nella polifonia dalle linee semplici e severe. C'è riuscito?

Nulla vieta di considerare il *coro dei fanciulli* come una successione armonica; infatti, ogni accordo (tabella V) è nitidamente determinato e distinto, e può riferirsi ai suoi vicini; i ritmi sono così sovrapposti che gli accenti delle note componenti l'accordo hanno quasi tutti lo stesso valore e nome; donde la possibilità della divisione dei tempi, delle quadrature e cadenze.

In Palestrina, invece, il disegno ritmico del soggetto e della risposta del canone nei soprani, e del controoggetto nelle altre tre parti

(1) I moderni direbbero: verticalmente e orizzontalmente.

è uguale o del tutto simile; eppure le melodie sono sovrapposte in maniera che mai coincidono più accenti omonimi o di uguale importanza e posizione nel ritmo; tantochè non è possibile la divisione dei tempi (che manca negli originali) senza disturbare l'una e l'altra parte. Quindi al confronto il *coro* del *Parsifal* è più propriamente una omofonia che s'accosta al corale con imitazione alle parti estreme. Più davvicino all'ideale connubio del sentimento della tonalità con una polifonia rigogliosa, Wagner s'è dimostrato in alcuni brani orchestrali del *Parsifal*. Esempio: l'introduzione all'*Agape d'amore* nel 1° atto.

Può ben accadere che poste sotto analisi certe composizioni non rappresentino un genere nitidamente determinato; ma in generale, riguardata tutta la musica a più parti dal punto di vista intensivo ossia dall'aspetto armonico, presenta due tipi nitidamente distinti: *polifonico puro*, al quale appartiene l'*Agnus* del Palestrina, e *omofonico*, *composto di successioni armoniche*, esempio il corale del *Tannhäuser*. Ho potuto passare dall'analisi melodica alla costruzione degli accordi di tutte le composizioni; ma non mi sarebbe possibile con un' analisi armonica ricostruire le melodie della polifonia; mentre lo si può fare perfettamente nel corale, dove ogni elemento melodico è determinato dall'armonico.

Ai due tipi devonsi associare altri due, i cui disegni armonici non possono ascriversi interamente nè all'uno nè all'altro; e sono il contrappunto, tipo: *fuga tonale*, e la omofonia libera, tipo: *il bel canto.*

Il contrappunto tonale si distingue dalla polifonia pura in ciò che ammette tra suoi fattori la maggior parte dei mezzi strettamente armonici: modulazioni, cadenze, con certe limitazioni nell'uso delle varie tonalità e delle dissonanze e movimenti paralleli, cose ammesse soltanto nelle successioni armoniche. Quindi le relazioni armoniche devono riguardarsi come fattore essenziale, benchè resti sempre la prevalenza polifonica nel concepire estensivamente o melodicamente la composizione.

Analogamente la omofonia libera perde quel carattere di monoritmia propria della *armonia* per cui questa si potrebbe risolvere in una polifonia a note contro note. L'armonia è sobria e limitata, il disegno armouico è nitido e semplice per due aspetti, che spesso l'ac-

cordo si restringe per es. nella figurazione armonica (arpeggio o melodia); ovvero non formano combinazione armonica se non con una o altra nota della melodia principale; spesso il legame armonico è interrotto; il fattore armonico non ha che parte integrante nella struttura della composizione.

Ammessa questa distinzione ne' disegni armonici, si può domandare ora se corrispondano altrettanti disegni melodici distinti; e quindi dove risieda principalmente la potenza espressiva dei vari tipi musicali.

Le esperienze, riassunte nella Tabella V, fanno intravvedere una specie d'equilibrio nel grado di perfezione dei disegni melodici e armonici, che consiste per un dato valore estetico delle composizioni, in una certa legge di compensazione o bilanciamento tra melodia e armonia; chè l'una prevale a scapito dell'altra. *Una bellissima melodia è povera d'armonia* e *viceversa.*

Un confronto tra Wagner e Palestrina è una bella illustrazione di questa legge. È inutile preavvisare che i mezzi dei quali dispone Palestrina sono assai limitati, quindi il suo merito consiste nel saperne trarre il maggior profitto.

I° Carattere distintivo della polifonia palestriniana è la *diatonicità* presa nello stretto senso, per cui non solo ogni melodia conserva fedelmente i valori e la distribuzione degli intervalli proprii della scala acustica, escluso ogni intervallo alterato o cromatico, ma ancora procede per gradi congiunti con qualche raro intervallo maggiore consonante.

Che il canto delle parti nel corale di Wagner sia tutto saltuario per terze, quarte, quinte e seste, è evidente; ma nel coro stesso del *Parsifal,* che arieggia a polifonia, la diatonicità per gradi è più apparente che reale, perchè non tutti i suoni sono essenziali alla curva melodica come in Palestrina; tolta infatti quella noticina di passaggio che appare almeno sette volte isolata tra due accordi, resta lo stesso disegno e s'ha una melodia a gradi disgiunti o armonici. Ma chi ignora che appunto nella novità e stranezza degli intervalli sta il distintivo di tutta la melodia wagneriana specialmente nei recitativi?

Quello che m' importa conchiudere è *che tutta la potenza espressiva della musica polifonica pura, sta nella melodia; e che il valore della omofonia monoritmica deriva principalmente dalla armonia.* Che l'ampliamento dell' intervallo melodico sia una conseguenza del-

l'introduzione del sistema armonico è storicamente notorio. La concezione intensiva dell'accordo scioglie la briglia ai legami melodici aprendo la via alle più svariate successioni de' suoni, dei quali il nesso logico sarebbe incomprensibile senza l'armonia esplicita che sostiene ognuno di essi; quindi in questo caso tutto il valore della melodia, come tale, proviene dall'armonia. Quando dunque si afferma che l'intervallo è l'elemento costitutivo del disegno melodico non si fa che enunciare la causa fisica del valore estetico della stessa.

Dunque la melodia palestriniana appartiene al tipo più perfetto perchè risponde più fedelmente alla definizione di melodia che vuole essere diatonica, e sopratutto perchè ha nei suoi stessi elementi costitutivi la fonte della sua forza estetica. Dal lato del disegno essa risiede nella varietà d'intervalli (cfr. Tav. II); *non vi sono mai due intervalli contigui identici*, perchè se due successivi hanno misura eguale, hanno senso contrario, cioè uno ascendente e uno discendente. Ora è saputo che i suoni successivi costituenti la scala diatonica presentano *assai maggior contrasto tonale* che i suoni che distano a mo' d'esempio d'una quinta, o quarta, o terza, o sesta, ecc.; ne segue che melodie ad intervalli non congiunti hanno l'aspetto ed efficacia d'un *accordo figurato*, per es. il primo motivo della *sonata* di Beethoven (Op. 2, n° 1):

ed è perciò che simili intervalli si vogliono chiamare armonici (1), benchè eseguiti successivamente, per la prevalenza nella melodia del fattore armonico. Certamente a Palestrina mancò, per dare potenza espressiva alla melodia, un mezzo assai importante e d'una efficacia immediata che è l'armonia, della quale v'è tanta dovizia in Wagner, e lo stesso coro del *Parsifal* deve a questo fattore gran parte del suo fascino che rapisce l'anima; tuttavia, come fattura melodica in senso stretto ed eleganza di disegno, Palestrina la vince assai. La struttura strettamente melodica costituisce un canto *fondamentale e assoluto;* mentre l'ampio intervallo ce lo fa riguardare come derivato e dipendente.

(1) Cfr. Riemann, *Dictionnaire de musique:* « *Mélodie* ».

II° Carattere della polifonia è la perfetta monotonalità in ogni sua parte; che si riconosce, perchè non vi si può riscontrare nè intervallo estraneo alla scala naturale, nè perturbazione nell' ordine. Non credo necessario dimostrare quanto uso e abuso si faccia della modulazione come mezzo estetico nel sistema armonico: ma ricordo solamente che la modulazione, portando una modificazione nel disegno melodico, dà alla melodia una fisonomia tutta nuova, una piega cangiante, nel che consiste uno degli aspetti del modernismo, non solo nello scrittore, ma anche negli stessi esecutori. Ma anche questo aspetto che assume contrasto decisivo coll'antico quando entrano gli intervalli dissonanti, devesi al fattore armonico espresso o sottinteso. Quanto poi sia utile, usato con criterio, lo dimostra quell'impressione monotona che a lungo andare produce la musica monotonale palestriniana, quando specialmente intercala lunghi pezzi di polifonia monoritmica, che armonicamente non ha che accordi consonanti, epperciò ripiega continuamente su se stessa in un ciclo ristretto di accordi.

Finalmente può ascriversi tra le note distintive della melodia palestriniana l'*ambitus* o estensione delle parti cantanti che raramente oltrepassa l'ottava; mentre nello stile moderno il limite può dirsi imposto solo dall'istrumento. Se in ciò Palestrina s'accosta alla regola dei modi antichi, da un altro lato prelude alla tonalità moderna per quella operazione che chiamasi *lavoro tematico*. Fra la tesi che si stende dalla quinta del tono *Do* alla tonica *Fa*, e la antitesi, il cui disegno si limita ad una quarta, cioè dall' ottava della tonica alla dominante *Do*; avviene quella modificazione che subisce il tema nella fuga tonale quando passa dal soggetto alla risposta o viceversa, che consiste in una riduzione o allargamento d' intervallo melodico. Ma in Palestrina si riduce la somiglianza col moderno, ad una semplice simmetria di disegno nelle frasi successive che dà unità tonale al periodo; infatti, le manca quel carattere formale moderno che è la modulazione alla quinta del tono, sicchè anche in ciò mantiene la purezza della modalità antica.

Il varcare i limiti dell'*ambitus* nel gregoriano era uno spostare i centri melodici tonica e dominante, epperciò un mutare di modo; analogamente l'estendere il campo melodico nella polifonia, importava quasi la necessità di passare ad altri toni, che è il significato moderno della modulazione.

III° A completare il quadro comparativo devo accennare all'altro fattore melodico, che dipende dalla durata de' suoni, benchè non sia strettamente nel mio argomento, perchè fa vedere come Palestrina si serviva di tutti i mezzi. — È curioso osservare notevole differenza fra Palestrina e Wagner ***nella varietà delle durate delle note successive***; come si riconosce dallo specchietto seguente, dove ogni numero segna la durata relativa delle note nell'*Agnus* e nel ***Parsifal***; presa per unità la durata della nota semiminima:

PALESTRINA

= 8, 4, 6, 1, 1, 4, 2, 4, 1, 1, 2, 4, 2, 4, 6

WAGNER

= 1, 1, 1, 2, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 1, 1, $5\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 1

In Palestrina questa varietà si vede pure nelle altre parti; ma in Wagner le parti medie sono talmente uniformi e insignificanti per intervalli e per durate, che evidentemente dimostrano una origine esotica cioè dell'armonia.

Quanto valore melodico ha questa frase?

L'altro aspetto assai caratteristico in Palestrina è la varietà e libertà de' ritmi, specialmente quella sovrana indipendenza dalla *legge musicometrica*, che rende angolosa la curva melodica, e stanco e cadente il periodo musicale.

Quegli accenti e pause misurate e cadenzate sono ben proprie a sincronizzare col ritmo del piè danzante; ma sono lungi dall' essere immagine di quella emanazione dell'anima che trova nella lunghezza e concisione ed elasticità delle frasi il vario grado di forza ed elevazione del pensiero ed affetto, come avviene nel *canto fermo.* Anche da questo lato il corale wagneriano e la polifonia palestriniana sono agli antipodi.

Mi pare adunque che i punti di distinzione tra lo stile *polifonico* e lo stile *armonico* sieno di tal rilievo, che non avrei alcuna difficoltà ad ammettere che essi costituiscano due sistemi musicali diversi; senza negare la possibilità d' una fusione meravigliosa che potrà essere una meta dell'arte avvenire.

È però da osservare che il sistema armonico, se non ha superato il polifonico dal punto di vista artistico (lascio giudicare ai musici); certo è più perfetto, e può dirsi più rispondente all' insieme delle leggi acustiche dal lato scientifico. Ma disgraziatamente le basi dell' insegnamento musicale teorico e pratico non sono sufficienti alla definizione scientifica del sistema armonico: perchè la *scala temperata* non ha in sè, nè può esprimere tutte quelle proprietà e finezze armoniche che il genio ha saputo discoprire.

Le esperienze presenti come quelle esposte nell'articolo: « Intorno alla misura degli intervalli melodici » dimostrano direttamente che la scala dei compositori e dei cantori non è quella dei trattati d'armonia, composta semplicemente di toni e semitoni (temperamento). Questa sarà utile a rendere facile lo studio pratico dell'arte [la scala temperata del pianoforte ha invero una storia gloriosa], ma non si presterà mai a dar ragione sufficiente delle leggi d'armonia e dell'estetica musicale: come non si presta la tanto declamata scala pitagorica figlia del calcolo, ma non della natura.

L'analisi delle composizioni prova che la vera scala dell'arte che si svolge fuori d'ogni influsso di sistema, o di legame a strumenti a suoni fissi, sotto la guida del sentimento, è la scala dei fisici detta scientifica o matematica, composta di *toni maggiori*, *minori* e *semitoni*, distribuiti come segue:

tono intero maggiore — tono intero minore — semitono
tono maggiore — tono minore — tono maggiore — semitono.

Riepilogo. — Il presente lavoro contiene la dimostrazione sperimentale delle seguenti proposizioni che stabiliscono *le basi della corrispondenza tra le leggi acustiche e le regole dell'arte.*

1° *Ogni disegno melodico e armonico trova gli elementi fondamentali nella scala acustica composta di toni interni maggiori e minori* e di *semitoni*; si giunge ad ogni altro elemento non contenuto in essa, con due quantità derivate, il *diesis* o *bemolle*, e il *comma sintonico.*

2° Il disegno del *canto gregoriano* (quale fu interpretato da nostri cantori) è prettamente diatonico e monotonale sulla scala acustica o naturale.

3° Tutte le melodie formanti l'intreccio polifonico palestriniano

e le combinazioni armoniche che ne conseguono sono diatoniche e mo- notonali nel senso stretto sulla scala naturale.

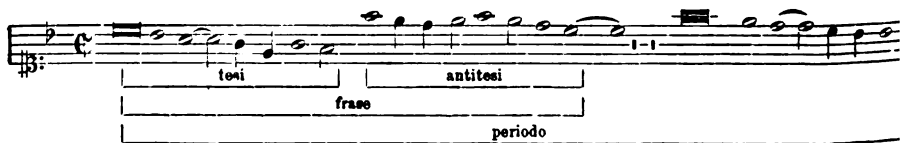
4° La linea di divisione tra la polifonia e la armonia si basa sopra i due intervalli elementari *diesis* o *bemolle*, e *comma sintonico*, pei quali l'armonia diviene un grande fattore melodico capace di trasformarne il disegno, dandogli nuova fisonomia, quella della po- litonalità.

5° Le esperienze sono una prova diretta della teoria degli ac- cordi di Helmholtz nel senso da me esposta in altro lavoro, cioè considerati nelle successioni; e in particolare della teoria delle mo- dulazioni.

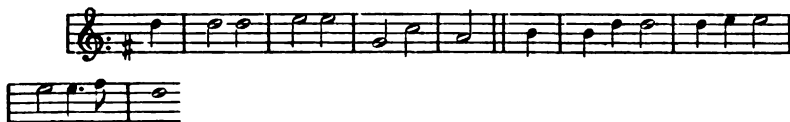
6° Dallo studio comparativo dei disegni melodici e armonici delle classiche composizioni, si possono stabilire alcuni *tipi melodici* ai quali si può ridurre ogni altra melodia; e che possono servire di cri- terio per giudicare dello stile delle composizioni.

Tipo gregoriano.

Disegno diatonico — valore degli intervalli acustico con distinzioni dei toni interni in maggiore e minore — ritmo e configurazione in- timamente legati alla sintassi e prosodia del testo, per ciò che ri- guarda i punti fondamentali del periodo; ma come ornamento am- mette ampliamenti neumatici e riduzioni notevolissime. — *Modo caratteristico* per i centri di simmetria dei disegni per l'ambitus e pel significato psicologico (*etos*).

Tipo polifonico puro.

Disegno diatonico sulla *scala acustica* (base della tonalità moderna); ne conserva i valori degli intervalli e la distribuzione, e percorre la scala per gradi congiunti. Non contiene sistematicamente alterazioni cromatiche nè politonali. Benchè il *fattore armonico* non abbia nessuna efficacia sulla struttura, e valore della melodia espressivo nell'intreccio

polifonico; pure aleggia su tutto il periodo il presentimento della tonalità moderna. Escluso il fattore armonico, tutti gli altri vi sono adoperati con ispirazione sovrana; ritmo, figurazione, varietà d'intervalli e di durata, simmetria di frasi, lunghezza di periodo, spontaneità, dànno al periodo la massima potenza espressiva che possa sgorgare dall'intima costituzione della melodia; potenza che si riafferma e rincalza non meno efficace da cinque parti cantanti in perfetta consonanza; il che eleva questo genere musicale all'apice dell'arte.

Tipo armonia pura.

Disegno melodico determinato completamente dall'armonico — ogni tratto monotonale è steso sulla scala acustica; ogni modulazione si manifesta per un mutamento di disposizione di intervalli secondo la scala acustica rispetto alla nuova tonica; ammette intervalli non acustici tra due suoni spettanti a tonalità diverse — frequente uso di intervalli armonici e derivati — minimo valore melodico, perchè la massima potenza proviene dalla successione armonica colla quale forma un tutto insieme.

Tipo omofonia libera.

Forma melodica nel massimo suo splendore, dove il genio profonde tutti i pregi delle altre , usando tutti i mezzi di cui dispone l'arte senza alcun impedimento di *forma*, di modi o toni, senza alcun legame di contrappunto o di armonia che non sono che di ornamento e sostegno. Base del disegno è sempre l'intervallo acustico, ma ammette tale versatilità e libertà di movimenti nelle serie infinite dei toni da uscire dai limiti della tonalità — in qualche istante ha struttura extratonale — omnitonale.

Tuttavia la linea di separazione dei tipi non è sempre precisa, ve ne sono alcuni, tipi di transizione. Per es., il tema nella fuga tonale diviene tema di imitazione, tema di variazione, ecc.; sotto questo lavoro tematico che tramuta tutti i fattori melodici, l'intervallo, la disposizione de' suoni, la lunghezza e l'ampiezza delle frasi, i ritmi, i tempi, le durate, ecc., si arriva in ultima analisi, o ad una polifonia più o meno autentica come la fuga del tono (genere misto), o ad una omofonia libera, fino al *leitmotif* che è la idealizzazione del lavoro tematico e della variazione.

Tanto basta per conchiudere che se noi ci facciamo ad astrarre in una composizione da tutto ciò che è soggetto a legge artistica, forme, ritmi, combinazioni melodiche, lavori tematici, leggi armoniche, ecc., non resta di realmente nuovo, oggetto della creazione del genio, dove possa trasfondere tutta l'impronta personale, dove l'attenzione del critico, come quella del buongustaio, immediatamente si volgono, che la melodia principale, e della melodia precisamente il disegno fondamentale o curva, sul quale e intorno al quale ogni altro fattore dell'arte s'aggira. Una melodia da sè costituisce una composizione musicale, perchè il suo significato estetico è così chiaro al senso dell'artista, che al solo intenderla egli intuisce a qual genere musicale debba ascriversi, quali forme più le convengano, quai disegni armonici più le s'addicano, di quante trasformazioni e variazioni ritmiche sia suscettibile. Senonchè tutto ciò è nel dominio dell'arte; e l'arte trionfa quando s'associa all'ispirazione in guisa che e l'una e l'altra possono liberamente spiegare tutte le loro forze e mezzi.

Se l'eccellenza d'una composizione musicale può desumersi da questi due dati, creazione ed arte; e se corrispondentemente la sua potenza espressiva si può misurare dalla efficacia sulle masse, dalla popolarità, dall'entusiasmo generale; dovrei conchiudere che la più perfetta forma tipica musicale è quella dove la melodia appare nel suo massimo splendore, abbellita con tutti quei mezzi di cui l'arte dispone; dove ispirazione ed arte vanno a gara a creare nuove forme e nuovi mezzi, cioè la *omofonia libera*, personificata nello stile nazionale italiano, che ha dato nome al « *bel canto* ».

Roma, R. Istituto Fisico, agosto 1901.

Dr. Giulio Zambiasi
Assistente nell'Ufficio centrale del « Corista normale ».

“GERMANIA„

Dramma lirico in un Prologo, due Quadri ed un Epilogo di Luigi Illica.
Musica di Alberto Franchetti.

A proposito della nostra arte teatrale, si riferiscono oggidì tanti fatti alla così detta cultura dell'opera (nel senso del Tolstoi), quando si vogliono caratterizzare di assurdamente futili o illogici o sentimentali, che si dovrebbe pensarci due volte, prima di parlare a della gente seria di una specie qualsiasi riflessibile a questa madre dell'inverosimile e del pasticcio. Ed è veramente questa inverosimiglianza, cresciuta cogli anni e coi secoli, che turba le menti più equilibrate.

Se si ammette che alla scena lirica siano passati soggetti e caratteri, i quali non hanno nulla a che fare colla musica e la sdegnano anzi affatto, si contino fra questi il soggetto e i caratteri della nuova opera *Germania*. Sarà una specie di attenuante in una requisitoria che ha dell'impossibile. Sì, noi ci contentiamo, è vero, che le grandi figure della storia, quando le si voglion far complici di uno spettacolo scenico, restino indietro; ci contentiamo e ci soddisfa ancor più, anzi, che una folla di satiri canti il frenetico ditirambo sulla lor faccia invisibile, all'ombra che esse projettano sulla scena. Ma vogliamo questa folla ebbra e questo inno frenetico. Quel che ci turba è se il poeta ci ammannisce della logica in misura e se il musicista ne assorbe dell'oppio formalizzato. Che si tratti dell'entusiasmo patriottico soprusato o del tono elegiaco dell'idillio, una specie di accrezione, non precisamente conforme all'impulso ideale dell'azione storica e tutt'affatto impropria al teatro lirico, si disegna in quest'opera, e noi saremo lesti a vederne la specie e il modo di essere.

Un'opera avente a sostrato ideale l'entusiasmo patriottico tedesco che vinse la guerra dell'indipendenza, scritta per di più da un italiano, potrebbe per molti significare un momento curioso della crisi generale o locale del teatro lirico. Per me, confesso, trascuro i termini di una relazione piena d'insidie; prendo il lavoro com'è e tiro innanzi. Se l'entusiasmo delle leghe patriottiche tedesche, di fronte alla sventura del paese e agli orrori della guerra, non fosse stato quel che fu, cioè un'orgia animata dal grido fantastico, ma velenoso, degli scrittori romantici, da vero che il soggetto per un'opera in musica non potrebbe essere più mal scelto. Ma la guerra del 1813 fu prevalentemente un prodotto dell'entusiasmo, e nell'idea che la preparò il romanticismo aveva cacciato dentro tutte le sue forme di manìa letteraria, estetica, filosofica e politica. In questa appunto — poco nettamente pel principio di libertà, cui oppose una sfacciata reazione — egli ridusse tutto l'eccesso delle sue allucinazioni, nelle quali doveva coinvolgere lo stesso sentimento, lo stesso affetto per la patria. E siccome qui tutto fu lirismo, chiacchiera e bravata, così il salto dall'idea politica nel mondo dell'opera eroico-idilliaca è tutt'altro che un salto mortale. Lo si direbbe, visto così, malproprio solo *per defectum*.

E però l'ambiente, in principio, è ben delineato. Vi son qui gli studenti, che dopo le incitative orazioni di Fichte, han fatta la voce grossa, la frase abbondante e contraddittoria e che la pedanteria fiacca possono tenere a simbolo della loro giornata. Carlo Worms, l'estatico, ne è il prototipo. Federico Loewe, il malinconico e l'allucinato, coll'anima un po' di Novalis e un po' di Tieck, che parla or triste or solenne ai compagni e presenta loro i nuovi *Tugendbündler;* la fratellanza delle anime che si trovano e si espandono col canto della *Caccia selvaggia di Lützow;* l'irrompere della Polizia nel mulino che nasconde il tipografo Palm, sono figure, fatti e sentimenti che dànno al Prologo un andamento fresco, vivace ed insieme elevato nel pensiero dominante; una pagina del dramma che ha il tenore delle cose più riuscite; riuscita come taglio scenico e vivacità solutiva. Ma non bisogna creder tanto sulla parola alla parte che l'Illica fa rappresentare ai *Tugendbündler*. Si dovrebbe altrimenti convenire che egli ha scelto l'ambiente più contrario al moto patriottico in favore della libertà. Lo stesso Kleist, morto nel 1811, uno schietto

romantico, che nel Prologo è detto mandare il suo *Credo* ai Fratelli, ebbe soltanto parole di profondo disprezzo per i *Tugendbündler*, per la loro inettezza ed angosciosa mancanza di attività; brava gente che impernia tutta la fiacchezza del movimento romantico in ciò che egli ha di più delirante, vano e gesuitico. Kleist invitava i suoi compatrioti a trattare Napoleone come Arminio aveva trattato Varo e contro i pigri e gli oziosi chiacchieroni del *Tugendbund* lanciava parole di scherno e bestemmie.

Fra i convenuti al raduno nel Mulino di Palm, presentati da Federico Loewe, sono Fichte e Gentz, la pedanteria togata e la più convinta e sfacciata reazione. Per un momento essi furono in odore di santità patriottica; ma era un patriottismo a doppia fronte; si appassionavano per la indipendenza del loro paese, ma per la libertà niente affatto. Gentz specialmente è qui fuor di luogo, anche visto nell'età della sua giovinezza — nel 1813 egli avêva quarantanove anni. Questo nuovo Demostene della Germania, durante le sventure della patria, vede in Napoleone la Rivoluzione trionfante, e ciò, più che il patriota, atterrisce il conservatore reazionario. Egli non vuol saperne di popolo e libertà; e in fine, dell'odio contro Napoleone, per quanto odio ardente, egli ne fa una distrazione d'artista, fra le sue avventure galanti, le ore della politica e le disgrazie al giuoco d'azzardo.

Fu precisamente qui, nelle file intellettuali di questi *Tugendbündler*, che i Gesuiti penetrarono; essi furono che diressero il moto contro Napoleone, sì, ma non per la libertà; per l'indipendenza, ma contro la Rivoluzione ed a vantaggio delle vecchie dinastie tedesche. Il poeta della *Germania* — per quanto accorto — in omaggio alla verità ed alla posizione storica dei suoi personaggi — se tutto non ha da avere che la vernice della più superficiale apparenza — deve per ciò rimangiarsi parecchie delle sue frasi.

Poco male. Resterà il canto goliardico e la canzone di gesta; e poichè il mondo dell'opera si muove sull'asse dell'idillio ed è atto a rendere idilliaca anche la riscossa nazionale, gli è per il meglio che se ne parli accademicamente. Se non che, la verità storica, dopo tutto trascurabile come dettaglio secondario, ha ben altra importanza quando si tratta dell'idea madre, della linea dorsale di una tragedia.

Non ho nulla a dire sulla parte idilliaca dell'opera, confermata e svolta nel primo quadro. È proprio dell'elegia di attristire ciò che

tocca; qui, per legge di proporzione, la doppia elegia non poteva che rendere monotona se stessa, cioè il dramma. Non c'era pur bisogno di questo, perchè la monotonia viene di per sè, molto naturalmente, dalla nota medesima del patriottismo cesareo diluito in quattro atti d'opera, mantenuto in vita artificialmente e per necessità, data la fiacca intrusione dell'incidente idilliaco, e quindi anche esso, nel lungo lavoro, alla sua volta infiacchito, contraffatto e falsato. Quando si fa un libretto d'opera, la prima preoccupazione dev'esser quella di indurre nel compositore una disposizione musicale. Per accedere a questa occorre uno stato d'animo poetico, a meno di non tenere della natura di Schiller, al quale succedeva il contrario. Se il musicista Franchetti non ci ha dato che della musica *in abstracto*, mai facendoci sentire il fondo entusiastico e doloroso dell'anima tedesca — non si può tener calcolo di un paio di citazioni morbide —, ciò si deve ad una mancanza grave, ma di qualche guisa naturale nel libretto. Ah, la gioventù tedesca dell'epoca, sentiva ben altrimenti! Frasi, romanticherie, allucinazioni; d'accordo, ma sfoghi tuttavia di tale bellezza spontanea, di tale impeto lirico ed efficacia suggestiva, quali nè l'Illica nè il Franchetti hanno nè anche lontanamente accennato. Questi è rimasto al di sotto di qualsiasi elementare commozione; nessuno dei due ha avuto campo di realmente commuovere. È codesto patriottismo di riverbero troppo aulico, troppo accademico? O manca nell'artista la facoltà di sognar questi quadri, di immaginarsi vivente in mezzo a questi individui, di animarsi e sentire e cantare con essi? Io credo l'una e l'altra cosa. Ed ecco la fatale incongruenza dell'opera, il suo fatale errore che si manifesta e rosseggia come la gran luce crepuscolare, sulla piana di Lipsia, dopo una battaglia perduta.

L'ambiente non è che un riparto del grande ospedale romantico e il morbo dominante una forma della epidemia strana e complessa — il male alemanno; una forma, se si vuole, che ne comprende parecchie altre.

Fra un popolo di pensatori e di poeti le relazioni colla vita e colla politica di quale natura potevano essere? Di natura poetica. Ed è così. A quest'epoca, in Germania, il misticismo della poesia, nel campo sociale, contrae solo rapporti con la vita privata vista a traverso il prisma dell'arbitrio e di una passione malsana; nella politica non

soffre il gravame del dispotismo, come nella religione; ma ciò è pura apparenza; perchè egli in fine si contenta di semplici aspirazioni sentimentali e canta inni alla indipendenza e alla libertà sotto la maschera della reazione. Così il soggettivismo di tutta questa cultura — un esagerato riflesso critico del proprio io — una fantasmagoria licenziosa e sentimentale, un attentato alla organizzazione della famiglia sociale colla contrapposizione di un ritorno alla natura, un inno alla concezione libera della vita, all'ozio, al tranquillo vegetare, conquista per sè una speculazione del mondo, che è quanto mai propizia alla *cultura dell'opera*. La stessa poesia è sonorità per eccellenza; essa è risolta in una disposizione musicale astratta, un'antica corda di Schiller, feconda e potente in lui, vana e sterile negli altri, o almeno feconda solo di vuoto lirismo. Questa riflessione e psicologia speciale, che fa dell'individuo un allucinato, un visionario tormentato da un male insanabile, vista nella disposizione dell'anima romantica, colla sua intensa aspirazione all'infinito, nel circolo della vita pratica, nel terreno delle questioni politiche e sociali, diventa un'estasi senza forma, o con le forme dell'allucinazione, come in Fichte e Kleist, con i dubbi, le remore e le infantilità paurose di Görres, Gentz e De Maistre. La gioventù che esce dalle aule universitarie e legge le liriche e i romanzi, è trascinata alla più vaga idealizzazione di tutto, è destinata a perdersi dolcemente in fondo agli abissi del misticismo. Nella vita della gioventù tedesca, alla fine del sec. XVIII e subito dopo l'invasione Napoleonica, un simile stato delle menti dà l'ebbrezza e la vertigine. Il dolore per le sventure della patria diventa un inno alla Germania redenta, alla originalità e superiorità dello spirito tedesco — il *deutscher Geist* è contrapposto con petulante entusiasmo alla civilizzazione francese —; diventa il disgusto di ogni cosa straniera, l'odio pei *velsi*; ma anche diventa un inno alla Germania antica e medioevale, alle sue ruvide figure e a' suoi eroi; e le turbe teutoniche, Arminio, la *Foresta di Teutoburgo*, il *Wälschentand* sono alla moda.

Se si vuole delineare l'ambiente della Germania al tempo delle guerre Napoleoniche, bisogna ricostruirlo qual'egli fu; altrimenti il dramma si colorisce di un colore non suo e i personaggi cessano di essere tipi interessanti. Ecco perchè quelli ripescati dall'Illica, nella sua *Germania*, sono freddi; ecco perchè la grave azione stanca;

perchè gl'incidenti passano inefficaci e l'entusiasmo è tiepido. La Germania vera non è presente, i suoi figli sono *silhouettes* da opera e il *Gemüth* tedesco è, come poesia e come musica, un punto d'interrogazione. La gioventù tedesca, col suo entusiasmo e co' suoi canti sentimentali e profondi, non è presente; nè la canzone goliardica nè l'aria popolare voglion fare effetto. Non è la sua poesia questa, la poesia di anime sovreccitate, sensibili troppo al sogno, anime tutto sogno, anzi, malinconia e musica. Quelli dell'Illica — in fondo le solite figure dell'opera — sono individui a bastanza comuni, toccati soverchiamente dal riflesso di un'azione pratica e rivolta all'esterno, di cui i *Tugendbündler* non sono capaci e neppur sospettabili per natura e per educazione. A parte l'entusiasmo che esplode ad ogni istante, tutte le loro numerose proteste e rivendicazioni non hanno serietà alcuna per degli uomini che Kleist qualifica di inattivi e pedanti, che si « adunano al tramonto, mangiano, bevono, e a notte dormono con le loro donne, sperando che Augusto muoia l'indomani; è questa speranza che li seduce, fra l'onta e la vergogna, da una settimana all'altra ». Se al canto di Teodoro Körner si fosse accompagnata una intima canzone della giovine Germania, come il corale e i canti delle corporazioni dànno così schietto il tono all'ambiente dei Wagnerici *Cantori*, ciò sarebbe bastato. Nei pressi della Norimberga nuova, noi sentiamo troppo la mancanza di questa nuova anima tedesca; essa non si esprime mai nelle monodie e nelle corodie del prologo e del secondo quadro, e pur la sentiamo debolmente — per quanto sian magiche le note di Weber — nella *Caccia selvaggia di Lützow*: le tavole della ribalta su cui viene a cantar quella gente, hanno spezzato l'incanto. Un'altra occasione si presentava nell'*Intermesso sinfonico*. È sfuggita anch'essa.

Lo stesso taglio aristofanico del dramma romantico — una volta più deciso e visibile — avrebbe sensibilmente agevolato il cómpito del poeta. Era un'esigenza. La vita dello studente tedesco è uno strano miscuglio di contraddizioni dopo tutto; e però ha qualche cosa di così scettico e pensosamente delicato, che interessa e piace anche in questa commedia. Ma lo studente Crisogono porta nella serietà petulante di Worms e Federico Loewe una nota pallida troppo ed incerta; così che ci resta sempre sull'animo il serio scolare, l'universitarista romantico, il quale è il poeta stesso esagerato. Egli non

risparmia le personalità di tutte specie, — meno poi quelle politiche — e di questo mezzo anzi egli principalmente si giova per popolarizzare l'idea della riscossa. Perciò ogni scherno è legittimo, anche il più atroce; ottima ogni allusione, ogni audacia e perfino ogni conflitto — delle idee s'intende —, finchè l'individuo prende a schernire se stesso.

E questa è la vita. Saranno le satire insolenti di Tieck, le banalità di Iffland, le cretinerie di Kotzebue. Rispondono per altro più o meno ai varî modi dello stato presente, alle idee della gioventù, alle braverie dei suoi canti conviviali e all'arte allegra con bugiardo fine. Là i *Tugendbündler* vagabondi, qui le ire di Kleist. Ciò suggella il contatto colla vita, che ne esce trasformata, il contatto dell'arte — cioè del pensiero — con la politica e la società. Questa la parola d'ordine che corre tra la borghesia e gli studenti già nel 1806. Ci ripugna quindi sulla scena il tribunale del *Tugendbund*, come vi sarebbero ridicole le figure del Barone Von Stein e di Scharnhorst, o i giovani atleti della milizia futura. Ci si parli nel tono più lirico in nome della guerra ai *Velsi* e ci si faccia vedere questa enorme bandiera sui volti di una folla uscente dall'aula di Fichte tra il luccicare delle baionette e il rullo dei tamburi, e noi saremo in presenza della giovine Germania, che filosofeggia nello stile dell'opera sul suo avvenire. Una vita ignota nel dramma, voci mute nel poema, e nella musica piazzate di una stupefacente serenità.

D'altra parte, la casa e il focolare tedesco è la fiaccola che incende, il motivo più ritmico e sentimentale che passa anch'egli all'ombra del profitto dispotico. Qui era la sorgente di un nuovo tipo alla musica. Ma questo tipo non s'è appalesato in nulla di veramente importante. I frammenti di qualche maniera popolare, nell'opera sono fiori che avvizzano privi di aria e di luce. *Germania*, coi suoi individui che fanno i saggi, ed i suoi cori che cantano nel vecchio stile del coturno, non ha in sè la falsa magia dell'orgoglio nazionale, indifferente, contrario anzi a rinfrancare libertà istintive cittadine o umane, e solo rappresentante, come Fichte, l'egoismo teutonico lieto di mirare se stesso nello specchio della grandezza antica. Sarebbe restato, nel caso migliore, l'entusiasmo sano, fresco, giovanile che qui manca. Rimpetto a questa vitalità dell'ambiente, per quanto romantica e strana, il dramma dell'Illica rimane una secchezza anodina e algente. Che poteva farne il compositore?

È evidente che la parte idilliaca, in questo dramma, è un'appiccicatura di vecchio stile, una intrusione a base di successività rapida ed incolore. Fatti strani: le nozze, l'inonestato arrivo di Worms, la fuga della sposa, sciagure e colpe che si svelano tra l'ire e le vendette della natura offesa, il duello e l'apparizione di una donna con un giovanetto biondo (questa la Germania e l'impero forse?), un sollievo patologico premesso alla soluzione tragica, un espediente che sa dei romanzi di De La Motte Fouquée e del *Kohlhaas* di Kleist. Veramente questa produttività di fatti dà la vertigine; ma è puro artificio. Nel primo quadro i personaggi vanno e vengono come ombre sospinte dal fato incombente; è uno spettacolo per delle buone bocche forse, ma che poco si dichiara e meno si spiega. A parte questo, il poeta se l'è cavata con una certa abilità per preparare la scena dell'epilogo. Ricke — il destino che grava sulla vita — questa donna che perdona, questa sposa che concilia i due morenti per la patria e per lei, è una figura nobile, bella di affetto, di poesia e di dolore. Noi dovremmo sentirci vinti dal momento passionale, e la tragedia raggiungere la più alta commozione. E pure l' impressione non è grande, non è forte a bastanza; sentiamo che non ci soddisfa, che non può soddisfarci.

In complesso, manca la forza di coesione a questi fatti, e tale mancanza agisce per riflesso ed è solutiva nella scena della morte. I due elementi del dramma — la lotta per la patria e la lotta per l'amore — non si elidono, in vero, non si nuociono; ma poco, troppo poco si avvantaggiano della loro unione. Essi dirimono tanto il lor modo di essere, sembrano così sufficientemente compatibili l'uno all'altro, che non è gran vita nè vera per tutti e due nella medesima azione. Il primo soverchia già troppo e si prende troppa attenzione per sè; ma talora si direbbe perfino che il poeta, volendoli equilibrare, distrugga precisamente il fascino d'entrambi. La natura ha disposto di certi misteriosi legami tra le cose e di certe separazioni necessarie. L'artista che pretende disfare e riformare altrimenti a suo agio, fa opera vana. Quando il furore del sentimento nazionale s'accentua al punto da esigere per sè, ad ogni istante, tutto questo enorme interesse, nè dà alle anime tregua mai, i tormenti dei cuori innamorati, che vengono a confondere la loro elegia individuale nella grande elegia della patria, devono sembrare una cosa meschina; tanto è sproporzionato

il rapporto. Queste scene intime, queste dubbiezze, queste estasi del cuore diventano divagazioni, distrazioni; si convertono in elementi drammatici negativi, allo stremo di qualsiasi vitalità; la loro importanza rimpicciolisce, quasi scompare, soffócata da forze assai maggiori; e l'ostinazione del poeta a ritrarneli fuori dai massi della grande valanga che li tiene sepolti, anche se in vita, e a far ch'essi abbiano ancora una parte nello svolgersi dei fatti, è ostinazione puramente arbitraria e non ottiene che di acconciarli e riseppellirli anche meglio. È per ciò che, se il dramma soffre nella sua unità impressionale per l'intrusione forzata di un idillio cui egli non può dar quartiere, l'idillio alla sua volta sfuma ad ogni istante come il bianco vapore.

Qual'è in quest'azione lo scopo del poeta? Sono gli avvenimenti straordinari della riscossa tedesca? È la passione di Ricke e Federico Loewe? Sono i caratteri di Worms e Federico? — Nessuna reale preferenza? Il difetto è qui. Talora è il troppo equilibrio che insidia, tal'altra la passione ha troppo poco spazio. Escludiamo che i caratteri siano la cosa principale; ad ogni modo nessun d'essi s'imprime con forza; nessuno ha veramente il marchio della individualità acuta. Ha voluto il poeta impressionare col terrore e la compassione, chiamando lo spettatore a contemplar folle agitate e convulse? Sembra che sia così. Egli fa seguire molti fatti e incidenti senza complicazioni, senza conflitti, senza un piano veramente drammatico; l'unico tratto d'unione è il sentimento d'amor patrio.

Il dramma comincia col ritorno di Federico Loewe. Egli ha organizzato una lega di patrioti, ed ora viene a sposare una fanciulla sciagurata e ad abbracciare un amico che fu il suo seduttore. Tutto ciò — o io m'inganno — rimane ancora in seconda linea. Veniamo al primo quadro. Federico sposa Ricke e stavolta è Worms che ritorna; qui ancora nessuna speciale complicazione, nessun conflitto. È sempre l'idea del patriottismo sagrificante che prevale. L'affare amoroso resta una successione nella serie, di carattere quantitativo, non qualificativo. Worms è fuggito; Ricke fugge anch'essa sotto l'incubo del rimorso; Federico scopre la sua sciagura; troverà Worms e lo ucciderà. Ma è questo forse l'interesse vero del secondo quadro? Il fatto personale è soffocato anche qui dalla importanza della generale situazione. Federico, anzichè l'eroe, n'è la vittima. Egli obbedisce; depone la spada; egli andrà a morire sul campo di battaglia.

Qui non è verità. La rassegnazione è troppo eroica per essere naturale; essa varca i confini del sentimento e della saggezza umana; nel nome della santa Germania essa si mette di fronte a un miserabile che si crede l'uomo necessario. Se non che il falso della situazione salta agli occhi, quando si pensi alla necessità poetica di ridurre nel quadro della catastrofe le due figure di Worms e Federico conciliate dall'amore nella morte: una specie di sublime tragico, che è oramai della virtuosità pura. Qui siamo nel vero mondo classico dell'opera, toccante nelle sue trovate, ma che appunto per questo ci impone un assoluto riguardo, per tema di svoltare nei meandri della ingenuità assoluta.

Questa, con un'arte del verso graziosa e di quando in quando musicale, è la stoffa drammatica della *Germania*.

Alberto Franchetti, come compositore di musica teatrale, ha fatto molto parlare di sè e ha dato anche molto a sperare. Comparso nel momento acuto della voga Wagneriana, egli si schierò fra i nuovi esoterici, col beneficio unico di acquistarsi delle bisognevoli conoscenze. Egli è venuto in fama fra le presunzioni più favorevoli sul suo talento d'operista, coltivato in Germania e rivelato con tutti i caratteri che dimostrano la più superficiale comprensione di Wagner. Oggi fa parte anch'egli della rappresentanza musicale italiana, che affetta alternativamente i postulati dell'una o dell'altra scuola forestiera. È protetto, come gli altri, dalle predilezioni della maggioranza, contento di trovarsi con essa a partita uguale; con essa e coi colleghi, i quali, come hanno avuto il ben di Dio di accorgersi, dopo Verdi, che nella via di Wagner non è possibile avanzare, hanno cambiato rotta. Va bene; ma egli si è domandato: e adesso che si fa? Non la leggenda, non soggetti eroici, nè storici; peggio poi l'antichità greca e romana; non la realtà della vita vissuta; e però sia egualmente la grand'opera! Egli l'ha tentata e la ritenterà ancora; perchè, dopo Wagner, notate, il *verismo* che doveva essere il rimedio alle sofferenze prodotte dalla crisi rivoluzionaria, si è dimostrato peggiore del male. Comunque, egli si è piantato, come compositore verista anche lui, sulle rovine dell'opera storica, ogni tanto scavandone per suo uso e consumo qualche blocco robusto.

Alberto Franchetti si presentò per la prima volta al pubblico con un'opera colosso, *Asrael*, la quale doveva annunziare di che fosse capace il suo talento riproduttivo imbevuto di Germanesimo. Lo scherzo era feroce: una imbottitura di fantasmagorie e di metafisica da ribalta doveva mascherare la mediocrità della musica. Egli sentiva il bisogno di comprender Wagner alla Meyerbeer — era questo il dono della sua fata —; aveva la capacità del gigantesco e del mostruoso. Ma alla distanza di dieci anni che n'è rimasto? Un'altra cosa gigantesca certo, che ci fa semplicemente sorridere; una impressione postuma. L'*Africana* restava però la sua visione ostinata, e fu essa che segnò i termini giusti alle proporzioni del *Cristoforo Colombo*, l'opera della volontà colossale. E più sognava cose grandi e voluminose e tanto più l'arte lo abbandonava. Allora si decise a fare un'altra cosa grande; ma questa fu un sacrificio. E discese dalle olimpiche altezze per trovare, con *Fior d'Alpe* e *Il Signor di Pourceaugnac*, due insuccessi non discutibili nè disturbati, col vantaggio però di avvicinarsi, se non alla santità, almeno alla beatitudine, e prendere la matricola del *compositore verista.* Colla nuova opera egli è entrato definitivamente nel *Tugendbund* dei giovani compositori italiani, cui forse premeva poco di avere un collega di così rara e perfetta equipollenza.

La *Germania* ha avuto su per giù il successo di altre opere italiane recenti, colla sola differenza che, per ciò che si riferisce al valore della musica — tutt'altro che difficile — questa, pur piacendo, non riesce un solo istante a trascinare l'uditorio all'entusiasmo o anche solo a commuoverlo. Il compositore ben s'ingegna di dare ai suoi pensieri l'espressione più aggiustata e moderna; ha nel soggetto prescelto, in fine, tanto dramma intimo ed esterno, che non gli rifiuta l'occasione di accumulare effetti sopra effetti; egli può esserne stato convinto e averlo musicato con amore: il fatto sta ed è che egli ha, nella specie e nella qualità stessa di quegli effetti, la prova palmare della sua impotenza emotiva. Nel penoso conflitto tra ciò che egli vuole e la sua potenzialità che resta a mezzo in tutto, risulta chiaro che al compositore tragico, fra tutti gli elementi della sua efficacia, indispensabile, oltre la melodia, è la passione. Che egli abbia pure a disporre di un'azione straordinaria, di situazioni e di caratteri, prima ed ultima sua meta altro non è che la grande com-

mozione. Il soggetto meno appariscente può bastargli, l'azione può avere il più modesto congegno, le individualità possono essere tutt'altro che caratteristiche ed acute. Se ha il dono di trascinare gli animi col soffio geniale della sua musica, egli dà vita a tutto; altrimenti ogni suo sforzo è vano. Non che il dramma dell'Illica, nel dettaglio, non offra spazio sufficiente alla passione; che manchi di potenza inspiratrice. È piuttosto il sentimento vivo, la melodia nervosa, vibrante, che ha abbandonato il compositore; e in questo caso tutti i drammi del mondo non hanno più influsso alcuno. Gli riesce meglio la pittura di una situazione esterna, per cui trova rapporti intelligibili, sebbene quasi sempre noti e talora soprusati. Nell'intimo invece la sua melodia mai non penetra. Non è gran pena per noi; egli eccita così poco, che l'attesa emozione non si mette in cammino. La maggior pena l'infligge a se stesso; egli personifica la seconda tragedia della *Germania*, quella che non si vede.

Noi non siamo di quelli che giudicano secondo le impressioni del momento. Abbiamo ascoltata attentamente quest'opera; scriviamo con mente calma e dopo esserci guadagnata, in seguito ad obbiezioni fatte a noi stessi, la fermezza del nostro convincimento.

La melodia può sembrare abbondante nella *Germania*. Ma si può dire ricca una melodia che non ha nè espressione nè forma? Si può dire ricca la melodia che muove da luoghi comuni, mette insieme con ritmica pianezza luoghi comuni e finisce, irriflessa nell'animo, non svolta all'esterno, in un luogo comune? Una melodia che non ha disegno o lo ha limitato a tali gradi e proporzioni, da non poter costituire una linea plastica, decisa, rilevata, una figura che abbia originalità, senso e bellezza? Una melodia, anche astrattamente, in più d'un caso, affine, e che resta uguale per più specie di sentimenti? Per taluni che ascoltano superficialmente, questa pare una soprabbondanza di forza vitale. Ma è illusione, è inganno. È veramente l'inganno cui tendono d'accordo il poeta e il compositore. Ciò che lascia credere a qualche cosa è la fatale leggerezza, di cui è vittima il nostro pubblico confuso dalle apparenze. Tutto che vi ha di sovraccaricato e di pletorico in quest'opera produce tale illusione. Per il testo: tutto quell'agglomeramento di dettagli, di fatti e scene, in fondo, non vive nel suo complesso; e solo l'esistenza delle singole parti è chiara quando si isoli così come se si guardasse in parecchi

stereoscopi. Per la musica: la passione, non avendo il suo rilievo in una linea unica e grande, per quanto vi si aggiustino attorno canti, e vi si getti luce e colore, lascia la melodia irriflessa, fredda e inconcludente. Qui io tocco tanto il valore della melodia — la parte evidentemente più calcolata e l'effetto meno raggiunto dell'opera — quanto, e più specialmente, la condizione della sua esistenza ed impressività, come provocazioni esterne. Cause parecchie devono avere influito, in questo fatto, oltre la deficiente disposizione naturale del compositore.

***

La passione si manifesta, nella *Germania*, sotto un duplice aspetto: il patriottismo e l'amore. Quello domina su tutta l'azione; questo è ristretto alla parte obbligata dell'opera, l'idillio. Ed ecco il problema, il problema eterno della specie.

In un angolo della Germania vi sono dei cospiratori turbolenti, l'anima piena di slanci tumultuosi, di esaltazione patriottica; coi cervelli e coi cuori ribollenti di giovinezza e malati di libertinaggio estetico; dei romantici intransigenti e melanconici, che del sagrificio per la patria, dell'eroismo e della gloria han fatto un'attività essenzialmente metafisica. Questa volta il problema è troppo profondamente tedesco. Fate scrivere a un poeta italiano i versi della *Battaglia d'Arminio*; che un italiano detti le parole di Schiller: *Ringe Deutscher nach Römischer Kraft, nach Griechischer Schönheit*, ecc. Se egli sarà capace di tal forza, non pertanto le sue immagini cesseranno di essere gradevoli; esse non sono istintive, naturali; ci urtano. Il *Guglielmo Tell* e *La Muta di Portici*, col tanto sfruttato *esclavage et liberté*, non sono più esempi per noi. Con alcuni pezzi di buona musica, — un inno, una congiura e che so io, — l'opera non ha oggi il suo bisognevole; e non è più il tempo che un paio di canzoni popolari, innestate all'occasione, compendiavano sufficientemente un'idea, un sentimento patriottico. Noi oggi vogliamo che il poeta e il musicista si mostrino gl'interpreti di sensazioni reali, specifiche, costanti, e che queste diventino l'essenza del loro stile. Cantino essi dunque queste nuove anime mistiche, dolorose e sognanti, tormentate dalla sventura e dagli ideali della gloria; cantino i lor sogni, i lor dolori, i loro impetuosi desiderî; ma si ricordino che

sono anime tedesche e che bisogna sentire con esse all'unisono, esprimerle da poeta e da musicista.

Quando si sente la melodia del Franchetti e si medita sulla sua deficienza d'impressione, il primo punto problematico, discutibile è questo. Bisogna divagare per forza sull'anima tedesca, quella che, invasa dal più folle pessimismo, ancora è incapace di correggersi, ancora è bisognosa dell'emozione delicata, dell'orribile e del tragico; l'anima tedesca che vive con la fatalità incombente di vedere il mistero, la crudeltà, la notte delle cose; col dolore costante che domina nella idea della patria, con l'allucinazione invadente folle e città. Essa è un'anima tutta speciale e passa alla tragedia il suo tipo unico e la forza sua unica. Guardare in fondo a quest'anima è difficile; sentire con essa e rappresentarla è, per un italiano, quasi impossibile. Wagner la scoprì da puro tedesco e dovette contentarsi di esprimerla da artista cosmopolita. Tutto questo romanticismo ortodosso, questa nebulosità e oscurità strana, che diventa pel tedesco l'ebbrezza del suo spirito, forma il contrasto più stridente con lo spirito e il sentire italiano.

Tale il poeta e tale il musicista. Essi sentono e costruiscono con l'aiuto di sensazioni personali. Essi non posseggono l'oggettività indispensabile; sono artisti soggettivi; applicano la loro esperienza, la loro pratica, cioè, delle conoscenze attuali. Se col delirio tragico di tutta questa brava gente, riflesso nel canto della *Caccia selvaggia*, nei cori di cospirazione e congiura, — da tanto tempo passati fra le più caratteristiche trivialità dell'opera —; se con questa o quella espressione moderna dall'andamento vieto, dagli effetti pletorici, dalle lungaggini di un contrappunto senile, il compositore, in presenza del successo immediato, crede sciolta la pienezza della sua espressione tipica, egli inganna se stesso e il pubblico. Egli, non più libero nella concezione della sua melodia, si trova fra le morse di questo dilemma: o rinunciare alla sua vitalità concettiva, o abbandonarsi ad una espressione falsa. Non è dato a tutti, anzi solo ai meno è dato, di imprimere nell'opera il vestigio dell'impulsione spontanea; ma perchè ciò avvenga, bisogna che l'artista viva e senta col popolo che lo attornia; bisogna che il grido di queste anime sia il suo grido; bisogna ch'egli senta gli slanci di questa folla pessimista e partecipi delle sue esecrazioni contro il demone spatriatore e contro la favola

della vita; che ingrandisca e giganteggi con essa dinnanzi agli eroi della stirpe, alla mostruosa virtù primordiale, e stenda nella sua concezione artistica una falsa ma istintiva vernice d'energia, vi sugga l'ebrietà di un narcotico, gli affanni rantolosi di un'aspirazione senza fine, vi imprima il simulacro dell'arditezza, il simbolo eterno del fiore e del vapore azzurro.

Questo fondo dell'anima tedesca è troppo caratteristico e ci occorre assolutamente. La musica può penetrarvi e deve esprimerlo. Ma, al contrario, la melodia del compositore, anzichè scendere commovente al cuore, resta vacillante al di fuori sui pianali dell'incolore e dell'inefficacia. Non si sarebbe detto così, non si direbbe così del coro dei *Lombardi*.

Voi troverete quindi nella *Germania*, al di sotto di tutta l'apparenza, l'artista indifferente e calmo, l' artista della misura, che rimette in onore l'avvizzita fraseologia dell'opera, come se si trattasse di cosa nuova; voi ci troverete l'immaginativa torpida e morosa, che senza la strofe della *Caccia selvaggia* e lo slancio inspirato di Weber, avrebbe lasciato mancare ai Goliardi il lor vivo ditirambo orgiastico, questa pagina che, sola, vale più che il lento e tepido torrente della melodia Franchettiana. Nel soggettivismo imperante, questo lembo di arte oggettiva è parso all'occhio critico la vera pagina atta a disporre l'ambiente; e il compositore se n'è servito in più luoghi, come della canzone popolare e d' altro ancora. Il Prologo è intessuto di quando in quando con tali citazioni, le quali conferiscono alla musica ciò che le manca naturalmente, la facoltà simbolica. Essa ha forma troppo convenzionale per ciò, non può spandersi che sopra un modestissimo contorno lirico, si tratti della scena corale maestosa e rude o del tenue idillio. Il musicista è obbligato a restringersi, incapace di guardare un vasto orizzonte e un'ampia forma che i piccoli pezzi distraggono anzichè raccogliere. Egli è costretto al *couplet* della canzone, a fine di indurre varietà e vita nella monotona successione dei suoi toni attuali, ed a coonestare il suo presunto naturalismo con ciò che maggiormente al naturalismo è guerra. Il coro che gronda l'ira fittizia o canta strofe arcaiche; il coro seminato di parti convenzionali che sentono la vecchia stereotipia del dialogo, delle risposte e dell'accompagnamento — il *convivium* tedesco —; e fin'anco il coro tragico, che nel secondo quadro — con tutto l'impegno im-

maginabile — o nell'*Intermezzo* — con tutta la sua forma studiata, sublimata, e l'incastonatura più vantaggiosa — non ha forza simbolica e non scuote. Il poco riflesso poetico fa di questa musica una astrazione senza oggetto nè forma.

L'opera *Germania* dunque, il cui sentimento dominante non è provato con la necessaria ingenuità istintiva, e non ci offre l'espressione propria al soggetto — il sublime risveglio della patria —, non può interessare, non può commuovere. Ci si opponga pure che il sentimento dell'artista è simbolo vero sempre, a traverso l'intermediario dei suoni, del ritmo e della dinamica; voce che trascina all'entusiasmo e che è sempre la medesima in tutti gli individui, rimpetto alla commozione originale della melodia. Quelli che parlano così pongono in non cale l'evoluzione dell'uomo civilizzato e dell'arte che lo ha seguito come bisogno estetico dell'esistenza. È a quest'uomo che noi dobbiamo il perpetuo cambiamento nella forma e nel contenuto dell'estasi che ci domina creando. Noi, parte di questa grande anima umana, non sappiamo nulla degli arbitrî elevati ad arte; non facciamo che sottometterci ed ascoltare. Ciò che noi chiamiamo ispirazione, questa febbre, questo delirio giocondo, che nell'uomo di genio assume le forme della frenesia, non vive senza un oggetto; essa non può, non deve intendersi più, come anticamente, *per abstractum*. La nostra ebbrezza è eccitata da una visione, la visione dell'uomo evoluto e coltivato, la quale agisce con forza titanica; ma non tutti gli uomini di genio possono identificarsi colle impressioni di fatti speciali. Questa seduzione mancando, l' artista sente, agisce per riflesso; ed in certi individui la cosa riflessa è fredda. Il compositore della *Germania* è di queste nature; ed è in tale caso appunto che la mancata vertigine dei sensi toglie alla musica la sua facoltà illusiva, il suo potere, la sua irruenza, e la fa incapace a creare lo stato di lirismo proprio della sua natura. Essa può, tutto al più, rimanere un linguaggio fine e dialettico — non questo è il caso dell'opera presente — ricalcato e freddo. Ma il proprio di una musica fatta così appartiene ad altre regioni; non è degno delle altezze dell'arte.

*
* *

Il secondo elemento di espressione caratteristica, per la musica della *Germania*, è l'idillio dei cuori amanti, anch'esso elegia, l'elegia della passione.

Fra il cupo e severo entusiasmo della guerra, ecco nuove angoscie, nuove torture: ci bisogna sempre soffrire; la immagine triste, il dolore ci perseguita quasi senza tregua e senza sollievo. È dunque la medesima forza ideale, il medesimo colorito, che regge questa parte idilliaca e le sue figure. Prescindiamo dal fatto che essa resta alquanto nell'ombra, che essa non ha che momenti dolorosi e sinistri, che non conosce giocondità. Può essere tale il destino della vita, e nulla c'è a dire. Ma questi due personaggi, Ricke e Federico Loewe, si son voluti gettare in mezzo al più grande problema tragico e fra le spire tremende di un conflitto, che va a prendere la sua forma solutiva in una smisurata ecatombe. — Ciò è morte al dramma intimo. — Ma se poi i medesimi sentimenti si arroviglino e si confondano in una sola apparenza — il lato accessibile alla potenzialità della musica —, non è a dire come da questa eguaglianza monocorde essa n'esca spogliata di ogni possibilità d'effetti. Sia dunque il diverbio di Ricke con il suo seduttore Worms, sia l'immagine della felicità nell'amore di Federico, la lirica vive di una stessa intonazione e di uno stesso colorito, perchè questi personaggi agiscono perennemente sotto il fascino e l'incubo di una stessa visione più forte, il simbolo della loro esistenza: il gran sentire, il gran soffrire per la patria: di questo motivo si coloriscono tutti gli atti della loro vita. La melodia non se ne spoglia mai più, e tutte le sue apparenze, tutte le sue forme vi sono identificate. Gli slanci dell'entusiasmo patriottico prendon la forma delle intime confidenze o viceversa; ma quelli segnano la decadenza di queste. Ci sono bene delle parole, delle idee, delle situazioni; ma per un compositore come il Franchetti, che è in fine la parola e la situazione? Egli vuole della melodia ad ogni costo; non altro. Ebbene questa ossessione melodica lo tradirà. Violentata nel processo della sua formazione naturale, la melodia finisce per non avere più che una sola sorgente e un solo interesse, la sua propria costruzione, cioè una conventigia;

poichè un qualsiasi naturale carattere le vien meno dalla decadenza della passione individuale; e senza carattere essa non può commuovere.

Se, dato questo ambiente, la lirica era impotente a creare degli antagonismi nella sua espressione dolorosa, tanto più impotente doveva essere la musica. Le sfere di questa espressione non sono distinte e si confondono anzi, anche per alcune proprietà della tecnica; ma il peccato d'origine è là. Il musicista non ha potuto sovvenire a questo inconveniente se non con tenui momenti di sollievo, i quali segnano soltanto il nuovo torpore a cui devon la vita e di cui rimangono vittime rapidamente.

Dinnanzi a tale realtà di cose, per nulla antagonistiche nella incombente tristezza del dramma, che può la musica? Essa fugge questa realtà, va ad annidarsi nel misticismo e riesce soltanto a rivestire la sua espressione monocorde. Tutte le melodie hanno questa tinta, questa forma uguale e monotona; una trasmutazione per loro non c'è. È per questo che la scena Ricke-Loewe — il *duetto d'amore* — ha debolissima efficacia; il suo sfondo melodico è ancora la stessa voce panarmonica che poc'anzi inneggiava alla libertà nelle labbra di Worms e di Loewe. I personaggi che si son troppo l'un l'altro alle calcagna, hanno comunicato alla rispettiva apparenza musicale un *quid* di così eternamente elegiaco, e questo si fissa pur sempre a vestigio della loro virtuosità eroica, che nell'espressione del loro dolore, sia fiamma amorosa, rimorso, audacia o viltà, una distinzione non è più possibile, o almeno è difficile tanto, che il compositore non l'ha più saputa trovare. I suoi personaggi rimangono due eterni desolati nel male della patria e della passione intima. E come essi non abbandonano mai questo tono, così vi trascinano l'altro prototipo della sciagura umana, Ricke.

Se non l'identità di questa sostanza elegiaca, si sente quella della linea generale, madre alla identità formale dell'una e dell'altra melodia. La freddezza ne' momenti della più alta passione, n'è la conseguenza inevitabile; poichè il compositore vive, come dissi, di una disposizione musicale generica, nella quale egli crea o pensa di creare coi suoni e per i suoni soltanto.

In fondo, questo dolore che può benissimo essere il soggetto della tragedia, la musica non esprime, nè può esprimerlo l'*opera*. Questa forma toglie alla musica la sua vitalità. Sarebbe l'emozione mu-

sicale che dovrebbe servire da interprete; e se questa manca, a che ne siamo noi, spettatori freddi e perennemente delusi? Con tutto questo formalistico ottimismo, con tutta questa schematizzazione regolare e studiata, con tutta la misura e la certezza della comprensione pratica, voi, compositore, togliete alla musica precisamente ciò che è la sua forza; voi create quello stato di torpore apatico, quella disposizione lirica ordinaria, che uccide l'emozione. Così disformata l'opera è la negazione dell'arte, è l'assurdità; ed è tanto più utopistica quanto più si giova di simili soggetti.

Il sentimento dell'epopea tedesca, passato in questa specie d'arte e in questa musica, resta rimpicciolito a proporzioni ridicole. L'epigonesimo musicale, che va raccattando ferri vecchi per far rivivere l'*opera*, questa immagine della degenerazione, non si cura in fatti del soggetto e passa con tutta sicurezza alle sue scorie. Ma è un arbitrio che farà rivoltare le vere anime d'artisti. Cessato nella musica ogni rapporto coll'immagine e l'idea, essa sarà pur alta e bella della sua stessa bellezza; giacchè essa medesima è idea; ma solo nella mente dell'uomo di genio e non fra le mani dell'arruffatore ordinario e dell'erudito. Perciocchè noi dunque dovremo sognare dinnanzi all'opera d'arte, ma dovremo avere la visione delle sue forme e delle sue apparenze, che sono il nostro destino. È questo l'incanto. Ma se esse diminuiscono il fascino di ciò che noi sentiamo ed immaginiamo, spezzi l'artista il suo arco e metta pace ai suoi dardi: essi sono spuntati e non fanno per noi. Se fra le cose che scemano coll'esser viste, vi hanno soggetti simili, ciò vuol dire che l'*opera* non li ammettè tutti quanti; e si devono lasciare. Si metamorfosi in quadro la *Caccia selvaggia di Lützow*, la *Pastorale* o l'*Inno alla Gioia*: molto può dirci la musica, la scena niente. Nella *Germania* di Franchetti succede precisamente il contrario: tutto la scena, niente la musica. Ma la scena non è l'epopea tedesca, per quanto gridata, trombettata e sviolinata ad ogni minima occasione. Noi chiedevamo la forte emozione e il compositore ci fa vedere dei quadri di genere e delle figure ammaestrate. Per quella egli nulla immagina e sente; per queste tutto ha pensato e ordito. Tutto; egli si è prosternato innanzi al suo pubblico, come innanzi al suo Dio, e gli ha sciorinata tutta la melodia delle più borghesi e basse regioni della musica, con un servilismo ed una petulanza nuova affatto. Ha

avuto per lui tutte le deferenze, tutte le cure sotto forma di triviali effetti; ha preteso la certezza assoluta di essere capito. La sua opera è diretta tutta da questo calcolo, che altrimenti si chiama *la pratica.* E la pratica egli ha creduto esser l'arte. Per cui egli si è ben guardato dallo spingersi nel labirinto di vie sconosciute; egli non ha ardito nulla, nulla nelle regioni dell'armonia, del ritmo e dell'organica. Egli è rimasto con la mente ferma nel dubbio antico, con l'occhio fissato nei tratti di una forma agonizzante, senza nulla conoscere dei nostri nuovi bisogni e dei nostri entusiasmi irrequieti. Ha voluto una comprensione immediata ed ha sudato sopra scheletri. Invece della bella forma che inspira, sogna e trascina, egli ci offre le scolie misurate, la frase parasitica, l'eloquenza del nulla. Lo si guardi bene questo musicista all'opera. Si osservi con qual febbre egli tutto converte in melodia, assoggettando parole e ritmo a degli sforzi, a dei contorcimenti a delle mutilazioni incredibili; si ascoltino le sue formule, gli accenti delle monodie e del coro, le perorazioni, le pitture orchestrali, i ritornelli — per non dir d'altri effetti —; è un furore di esumazione; è tutto ciò che vi ha di più quadrato, e non sempre di più sintassico, nell'arsenale della mediocrità; tutto ciò che può tratteggiare il compositore errante all'avventura, il melodista senza patria e senza carattere.

La *Germania* del Franchetti rappresenta un colpo della reazione che bisogna riparare lestamente, additandone la fallacia con tutte le prove legittime e certe. L'esame, sia pur breve, di qualche dettaglio ribadirà questa convinzione ferma ed assoluta.

***

Prendiamo l'*opera* com'è.

La strana diseguaglianza dello stile si annuncia subito nel prologo. La musica che ci richiama all'epoca, quale preparazione d'ambiente, è a forme popolari arcaiche. Esse, alternate in una disposizione regolare fortuita, si perdono e si confondono presto con figure, che sono ricordi pallidi e sottilmente alterati di suggestioni Wagneriane. Meglio, mille volte meglio le pagine di sapore popolaresco; trastulli innocenti è vero, ma preferibili appunto per questo; gingioli minuti

— una canzone de' poveri, una girometta incatorzolita sull'arpa e 'l flauto, il *Gaudeamus* goliardico — a partita uguale col coro dei mulattieri, di Hegeliana profondità, e con altri ritagli e frastagli Wagnerici più o meno, proprie idee o ritmi o figure tolte all'apatia, attaccate con la colla. E siamo al primo incidente passionale, che si svolge nel diverbio fra Ricke e Worms, la femmina che ha fallato e il suo seduttore. Ecco una prima situazione importante e, come musica, un primo trucco melodico; freddezza e indifferenza. L'arrivo di Federico Loewe ci richiama, per associazion d'idee, alla precessa lettera di Hardenberg — molto importante sembra, a giudicare dall'uso fatto del corrispondente motivo — ed è il segno che tutta la natura animata dovrà — volente o nolente — cantar melodie e sempre melodie. Abusata e di poco effetto già prima, nella scena Worms-Ricke, la frase lirica ora passa dalle voci agli strumenti, si snerva e si copre di belletto nella omofonia, nell'unisono o nell'ottava fra le voci e l'eterno suon de' violini, s'incrudisce, incapace di vita e di slancio, erudita, fiacca, senatoriale. Questa è la melodia che autocraticamente comanda; la parola si strangola, ma ubbidisce. Così il Franchetti ha stabilito che debba essere nell'anno di grazia 1902, cioè dopo tre secoli che degli italiani imbecilli ebber sospetto d'aver creato il bello stile alla musica delle scene e gli ebber data la splendida semplicità che è suo onore, la verità della melodia, del ritmo, e del senso, la bellezza ellenica nota, oggi si vede, più per chiacchiere che per fatti.

Ma è per lo meno di buon gusto tuttavia questa generale pianezza di cose stanche, esauste e logore, questa identità musicale della passione che si industria ad essere un *quid*, e della melodia che la sciupa in una loquacità futilissima, quando nel lungo abbattimento di un'anima avvelenata e delusa l'odio morde, e i cuori giovani e fedeli amano e mirano la illusione dei sogni, e il risorgimento sublime della patria afferra gli uomini, gettando sulla lor faccia trasecolata la visione estatica del martirio; quando la dolce canzone canta la casa natia, e l'inno irruente esalta con furore orgiastico la guerra e la libertà; qui appunto, in quest'angolo della Germania cospirante, fra le cantillazioni della vita che albeggia e gli slanci delle più legittime speranze, fra l'allucinazione delle rosse teste romantiche e il clangor rumoroso della *Caccia selvaggia di Lützow*.

O giovani tedeschi, o giovine Germania! Ecco la liquidazione del vostro sentimento che brilla argentina nell'opera in musica!

Nulla, in queste pagine, può soddisfare completamente, no, neanche soddisfare; nulla all'infuori del potente inno di Weber. Ma per i poeti e per i musicisti una faccia del problema dell'opera è visibile: questa potenza del gran coro fa pensare. Ciò che gli precede e segue è freddezza grave, unica; è tutto un luogo comune. Se non fosse che questione di stile, le si potrebbe ben strappare qualche cosa alla voce di codesta musica; ma, è fatale; le manca semplicemente il dono della vitalità, la sostanza del genio. Si provi ognuno a riannodare di qualche guisa le impressioni ricevute dallo stile del Preludio e dai successivi dettagli, che sono come i disegni formantisi nella manovra di un caleidoscopio; egli stenterà e non riuscirà. Eppure io non parlo di stile in grande. Io lo vorrei limitato al quadro che ingigantisce. Ma qui fin dal principio, pure nel limite presente, bisogna convenire che le parti di un tale costrutto non hanno risoluzione possibile. È ciò che ha tentato il compositore per trovare i contorni del suo quadro con pensiero sofistico; una consuetudine fatta teoria e legge. Or bene i ripercossi frammenti dei suoi motivi, i quali devono ricondurre la primiera fisionomia nell'ambiente angustiato e gaio degli studenti tipografi, non riescono per nulla a infonderci le sensazioni domandate. È difficile spiegare con parole le cause di un simile procedimento fallito; ma io credo di intravvederle nel non aver potuto il compositore tenere uniti ritmicamente, ideologicamente, i motivi, i coloriti e le figure che gli hanno servito come dati primitivi, sviluppando e traendone quella unità di partito e di concetto, che riassume in sè la nozione dello stile. Nel caso presente, è all'esempio ancora che io vorrei affidare la completa chiarezza del mio pensiero. Nel primo atto dei *Maestri Cantori di Norimberga* — e cito quest'opera solo per scendere dalle alte regioni del mito e della leggenda — noi abbiamo un esempio di questa unità di concezione, che può condurre ad un crescendo straordinario e rimanere stilisticamente vera ed impressionante.

Ben al contrario, i motivi del Franchetti sono concezioni musicali astratte, non intimamente legate ai caratteri, alle situazioni, alle passioni — meno due o tre — e non hanno una parte importante nella organizzazione musicale del dramma; sono adoperati all'infuori

della loro funzione naturale, senza sviluppo delle loro presumibili caratteristiche, e quindi senza efficacia. Così come sono, nella loro stabilità, essi non svegliano immagini vitali, non ci tengono al corrente del dramma per un processo di suggestione continua e rimangono, al loro sopravvenire, come ricordi, ricapitolazioni di cose morte. Non voglio perciò neanche dissimulare l'impressione sgradevole del lor bieco ritorno. La si accetta del tutto l'arte del motivo tematico o la si lascia affatto. Adulterarla o sbocconcellarla così è forse proprio di una nuova metafisica musicale, un inquinamento nel sistema delle reminiscenze — *res italicae* — col *leitmotiv;* ma, per quanto si possa essere deferenti ai postulati di un'estetica nuova e ai successi delle inoculazioni bastarde, resta assodato che il procedimento del compositore si risolve troppo spesso nell'arbitrario e nell'informe. È la risurrezione atavistica del pasticcio Meyerbeeriano.

Il prologo, che per me è la parte più riuscita dell'opera, pecca per confusione di stile e mancanza d'entusiasmo. Questa successione di modi popolari forza l'ambiente; ma è logica forse? Nemmeno per ombra: manca di nesso causale. È desiderio di semplicità e chiarezza? Ma l'effetto della chiarezza è l'impressione decisa, irrefutabile, certa. Ma se tutta questa pittura, frammentaria, puramente sillogistica, e la stessa fraseologia, non risultano tipiche; se l'affinità corrente fra ritmi e figure è dell'esercizio musicale, è una pratica notoria! — Dopo l'arrivo dei mulattieri — il coro è buono, per quanto privo di carattere — allorchè Federico Loewe presenta le notabilità della Germania, ognuno avrebbe fatto calcolo del momento, che, senza avere nulla di grandioso, è però commovente nella sua cordiale semplicità. In questi casi si conosce anzi l'operista. Ebbene: la calma, la misura; una melodia morbida, il motivo dell'epopea, questo ottimistico pensiero:

che equivale musicalmente alla più liscia e placida incoscienza. Ma, vedo, il compositore voleva con rapido crescendo preparare l'emozione che serpeggia e si acutizza nel delirio della *Caccia selvaggia*. Buono: ma questi individui, lo si giurerebbe, non ne sono capaci.

Così stanno gl'incidenti e i loro simboli, ammucchiati in una specie di labirinto musicale, senza una attività regolatrice. Prima di giudicare il punto in questione, si dovrebbe, secondo me, discutere una pregiudiziale, e cioè se questa forma della grand'opera sia suscettibile di uno stile. La musica qui fa violenza al testo poetico: come essa possa così determinare il dramma, non si sa. Ma ciò importerebbe ancor poco in un paese come l'Italia, che ha una tradizione operistica fondata sulla ebbrezza della musica in sè. Sdegnando l'accordo dei varî mezzi intuitivi del dramma, essa sdegnerebbe così la massività dell'espressione, per ridurla tutta quanta nella melodia cantata; la quale, nel caso nostro, è precisamente il lato debole.

Nel primo quadro il dramma intimo si sviluppa. La passione vi determina scene interessanti; vi è realmente spazio per la musica e per una musica totalmente diversa da quella del prologo. Come abbiam visto, il difetto è pletora, è poca naturalezza nell'azione. Queste scene non si connettono per determinazione reciproca. È una filza di fatti sulla base della nuda successività. La musica parteggia di codesta costruzione specifica e ne soffre. Nella intonazione generale elegiaca c'è un sol piccolo sollievo: la scena d'introduzione, che non potrebbe meglio deporre per la reminiscitiva del Franchetti. Comunque, i fiori sparsi attorno la bella casetta di Ricke hanno profumo simpatico. Ma poco simpatico e nullamente ingenuo (questa

corda manca al compositore) è il linguaggio musicale di Jane e di Ricke. La prima, come carattere, è un aborto qualsiasi trascurabile; come espressione, un contrasto anti-teatrale stridente. Della seconda diremo in seguito.

Possiamo quietamente passarci di alcune pagine, le quali ci dicono solo di una deficienza costruttiva assoluta della melodia e di un disgustoso rabberciar musica e parole, spesso applicate, non musicate; possiamo passarci del racconto di Federico, una magra convenzione lirica con un clarinetto stile Luigi XV e dei violini bocianti ed abbraccianti la cantilena con effusione senile; possiamo passarci della celebrazione delle nozze: il divinoloquo Staps canta a un di presso come le famose bestiole del Campidoglio, mentre l'orchestra sciorina la scoperta saporosa di un arpeggio a violini, che ha per lo meno l'età delle bestiole capitoline. E veniamo alla scena principale. Si osservi questo duetto: non ci vuol molto a scoprire la ragione della sua mancata efficacia. Tutte le immaginose vestigia di ogni *duetto d'amore* vi sono gelosamente conservate — proprio come dice Ricke: *sempre così* — dal primo tremolar degli archi al timido presentarsi della melodia ed al sopravvenire delle compagne, che fan coda e attendono la lor volta. Non si saprebbe meglio concludere sul valore di questa musica che dicendola una *per-melodia*, la stessa esagerazione di un formalismo logoro, esercìta da un compositore indifferente per la sincerità, la schiettezza e la purezza, ingegnoso non molto e avido solo di far effetto. Non gli chiediamo calore, slancio del sentimento, ma soltanto un *quid* melodico meno spudorato, che però vediam bene esser tutto affatto contrario alla sua natura.

E così c'è un bel da criticare la sproporzionata e vana loquacità delle melodie eternamente ripercosse dall'orchestra; l'impiego delle figure, delle didascalie, dei mezzi orchestrali più vieti per qualche espressione eterogenea, insinuata nell'umidore attaccaticcio del cantabile; la torpida e falsa accentuazione della parola monca e della frase smussa; l'orrenda sconciatura del testo; l'informe pasticcio che permette tuttavia agli amanti di filosofare sul pudore, l'amore, la fede; si ha un bel da criticare la regolarità monotona delle cadenze e dei punti d'interrogazione precedenti la melodia, le sue mosse banali, il suo pigro e vecchio procedere. È tutto uno spreco inutile di pa-

role; lo riconosco e ciò valga a farmi perdonare; è tutto inutile dinnanzi alla nostra vecchia verità.

Ma l'azione va innanzi; a spinte sì, ma va. E una di queste spinte è l'arrivo di Carlo Worms. È una vera fortuna; pareva ormai di non dover più escire da questa letargia. Worms ha il suo motivo caratteristico, come Telramondo, anzi due. È il solo personaggio che si paghi questo lusso. Egli s'annuncia però con lo stigma della sua colpa. Il motivo è tremendo; ha la terribilità del nulla:

L'accordo di settima diminuita gli conferisce il colore; una scala cromatica n'è la forma. Gli è una novità non molto piccante in vero; ma non fa niente. Worms è l'immagine della sventura; e sta bene. Ecco uno spirito socratico che lavora. Ciò che egli narra poco interessa. Noto — e se ciò non magnifica la tavolozza orchestrale del compositore io non ci ho colpa — che, fra tutte le notevoli ingenuità della sua pittura, la cosa più abbacinante resta ancora il colpo di piatti nel vuoto.

La comoda e consueta melodia sarebbe per tutti e tre i personaggi — Ricke, Worms e Federico — ancora la invidiabile panacea, se non ci fosse di mezzo l'uragano, questo piccolo *hobby-horse* di tutti i compositori teatrali — il benedetto uragano fatto come i mille ed uno uragani dell'opera — che dà modo al compositore di togliersi da un serio imbarazzo, a Ricke di fuggire, a Jane di de-

starsi, a Federico di scoprire il fallo della sposa e il delitto di Worms. Tutto ciò, con la indiscrezione salace della discorsiva Jane — un incanto di immobilità e freddezza — e il gettito indifferente e pettoruto di qualche melodia del duetto fra l'orchestra dormigliosa, dà termine solenne, umano, patriottico, e sopra tutto originale, a questo *luncheon* pesante della giornata Franchettiana.

Si osservino questi caratteri. Federico: lo stile grave e dolcificato sino all'effeminatezza come il suo amico Worms, inesplicabile per la scolia del suo motivo; Ricke, lo stile penoso e drammaticamente sentimentale, contorto però, senza vero dolore e senza vera gioia, come gli altri. — Sono figure poco animate, cui la musica non acutizza in modo proprio. — La stessa Jane è personificata, musicalmente, con strana contraddizione; il suo canto pecca di scolasticità; è un curioso linguaggio infantile codesto, che ha tutte le petulanze dell'accademia. Così fatti musicalmente, ecco dei personaggi monotoni. La melodia, anzichè rivelare la loro espressione tipica, non rivela che apparenze, aspetti, pose. D'altra parte, come favella, essa è forzata a una linea formale fissa, a un dato preesistente, a un ritmo che non le conviene. Parecchie volte il ritmo della musica, — evidentemente un'immagine a sè, trovata prima — non si concilia con quello del verso; ebbene glielo si applica egualmente, per forza. Il compositore vuole, senza opportunità alcuna, dar l'aria al verso sciolto, al recitativo; non importa se gli snaturi l'espressione. Egli conferma così il suo punto di vista: se non vuol propriamente l'opera dei numeri, ben la vuol fatta di sola melodia, tutta quanta di melodia. Egli vuol costringere la frase a un ritmo arbitrario, a una quadratura melodica qualsivoglia, non importa se gettando l'un sull'altro alla rinfusa gli accenti delle parole. Egli sopprime così il rapporto naturale fra parola e musica.

Codesto primo quadro dell'opera era pel compositore la prova del fuoco. Dal fondo passionale sorgere ed elevarsi dovevano i caratteri; la melodia, con tutto il suo fascino più seducente, doveva esaltare ed abbattere due anime sulla soglia della felicità; essa, nell'urto con la vita reale, sparita l'illusione dei sogni, simile a un urlo erompente dall'anima straziata, doveva riempire di sè tutta la scena, essere come una grande eco lugubre del mondo atterrito. E, per quanto fatta di dolore e vissuta di dolore essa — nata con la sciagura e la colpa

— doveva pure una volta esser l'estasi che il dolore uccide. Ma no; tutto quel che resta di lei è ancora la melodia senza il vestigio della passione vibrante; e i caratteri, che essa ha involuti della sua forma, sono stati per lei diminuiti e risolti in cadenti figure d'opera; esseri nei quali non è più possibile riconoscere una sola scintilla di furor tragico. Ed a questo invece l'azione li chiamava. Noi li vedremo ancora, creature spente e fredde, in mezzo a lotte titaniche; ma qui pertanto il torrente della melodia non solo non ha visto fiamme, non è stato di quelli che incendono; ma al contrario, ha portato nel suo letto tranquillo le onde tenui della convenzione, senza odio e senza amore. Una qualsiasi disposizione lirica sarebbe bastata per riflettere simili projezioni all'arte, e non se ne sarebbe neanche fatto il soggetto di un verismo che tutto scolora e disforma. Dal momento in cui l'arrivo di Worms ha gettato nell'idillio la nota cupa del dolòre ed ha brutalmente spezzata la sua fiorente poesia, distraendo l'anima verso l'ideale patrio, gli è per mezzo ad un inviluppo di espressioni vane e confuse che noi siam tratti; un labirinto in cui la musica non ha più a guida la passione e l'idea e si perde in un ammasso di effetti esterni. L'apparenza trionfa sul morto dolore che non istà più all'azione, al suo moto, al suo stordimento. I personaggi vanno e vengono, si nascondono, si svelano, si agitano fra le torture di questa nuova Babele. La musica s'aiuta come può coll'immagine degli elementi in lotta, mediocre tanto più, quanto più esaltata nella sua freddezza, mai riproducendo la vera angoscia, mai riuscendo ad essere l'ebbrezza, l'esecrazione, il dolore.

Io so bene lo scopo e l'effetto di questo dominio delle apparenze. Il quadro, nella sua esteriorità pungente, interessa abbastanza il pubblico, perchè egli abbia voglia e tempo di fare altre esperienze. È questo appunto il ripiego classico dell'opera: evocare effetti mostruosi per confondere ed attutire l'energia recettiva dell'uditore. Gli si presenta una massività confusa e dissolvente, che tragga il compositore da una situazione impossibile sulla base del vecchio formalismo, e lo mostri in una falsa aureola di luce dinnanzi all'arte; questo compositore, che non potendo attingere alla forza naturale, sana e creatrice della musica, oppone soltanto la inanità e la menzogna dei suoi effetti.

Dal punto cui ho accennato e che può considerarsi l'apogeo

della sua importanza lirica e drammatica, l'opera segna il suo decrescendo.

***

Noi ne abbiamo subito le prove nel secondo quadro. Per l'effetto teatrale, il contrasto qui parla da sè stesso. Ma lasciamo ogni specie di rapporti e raffronti, e vediamo se la proprietà e la forza del linguaggio musicale esplichi la scena e i suoi attributi. Non è l'efficacia della massa che vi faccia difetto. Tolti alcuni dettagli corali nel principio, le vuote scene di Jebbel e Staps — pretesti d'ambiente, quantità trascurabili — e la generale pochezza della melodia, c'è anzi un impeto di vitalità rude, che impressiona come ogni energia massiva ed unita: nulla di più. Ciò che raffredda è ancor qui il mancato suggello tipico alle figure principali, la mancata prospettiva, la nulla projezione musicale delle individualità, sulla quale evidentemente si dovrebbe raccogliere il nostro interesse. È la medesima accrezione di melodia senza tipo, che quelle individualità respinge. Così per Worms, Staps e Loewe.

Ci sono dei tratti, pei quali l'operista nato crea una situazione di angosciante attesa al personaggio e vi concentra tutto l'interesse, senza mettere nell'ombra il resto. Guardate il primo atto di *Tristano*. Sono queste individuazioni, delle quali la musica soltanto è capace. Quanto all'*opera*, e all'opera del Franchetti, il caso è ben diverso — è tutt'altro. Federico Loewe, il personaggio che doveva essere ancora l'incarnazione del sentimento tragico del secondo quadro, che noi dovremmo attendere svelato alla luce di una trasfigurazione eroica, non è sentito musicalmente; nella provocazione non ha scatto; nella visione della patria è il solito tenore splenetico; eternamente melodico nell'invettiva, in gara col lirismo di un'orchestra stereotipata sulla voce; falso e violento contro la naturalezza del suo linguaggio; convenzionale insomma musicalmente come carattere e come effetto. Il duello è un pezzo d'accademia sceneggiato e il coro n'è la sua caricatura. Il colpo di tam-tam interviene — come prima il fulmine e poco appresso il tamburo — a sciogliere il problema di questa nuova crisi. La soluzione è salutata dalla comparsa di un antico trastullo Wagneriano, disperso a brandelli per l'opera e di significato pari al

cromatico brontolìo di Worms. Il musicista, del resto, par proprio vivere qui nella incoscienza assoluta. Egli rende i suoi caratteri ancor più quadrati e freddi. La musica è veramente il gran fuor d'opera; un evidente effetto a sè che non s'identifica, che non individua nulla, che preme su tutto. All'apogeo della sua evoluzione, il dramma fallisce e l'effetto tragico è un trucco. L'apparizione della donna col giovanetto — la visione simbolica che schiaccia il patriottismo irritato — non ha bene disposto il compositore all'invenzione di cose nuove; egli si è contentato di contrapporvi un coro generale sul motivo della libertà; un coro di molto effetto, un nuovo stralcio nella perpetua liquidazione dell'espediente Meyerbeeriano.

C'è un modo di applicare la musica al dramma che, non trascurato mai, dai tragici Greci in poi, il '600 italiano animò di soffio vitale, Gluck ricalcò e Wagner fece l'alta caratteristica del suo genio. È il sinfonismo; e per l'opera egli va oggi ad appartarsi volentieri nell'*Intermesso*. Ogni opera ha il suo *intermesso sinfonico* e *pour cause*. Questa specie d'arte rimane, in fondo, sempre la solita esposizione permanente di virtuosità più o meno accademiche. Il compositore non ha che a darsi la pena di sfruttarle; ciò che precisamente avviene su larga scala nella *Germania*, ma che al Franchetti non ha voluto riuscire mai completamente; mai, neanche nell'*Intermesso sinfonico*.

Un fracasso enorme dei timpani rullanti disperatamente, dei piatti ripercossi colle mazze; il clangore del *tam-tam*, un crescendo terribile, la massima superfetazione dinamica; la veemenza di uno schianto che ha in sè tanta musicalità come la rovina istantanea di un palazzo di vetro; e poscia lo stordimento. È un'eloquenza musicale di nuovo conio; ma è per altro il massimo che si possa far dire a una battuta di *tremolo*, ampliata, ben inteso, in ogni senso. È veramente un blocco di musica Napoleonica che ci mette di buon umore, dopo tutto. Ma non è che un breve momento; delle armonie demoniche vengono troppo presto a conturbarci. Quelle tube basse e quei tromboni bassi, con le lor vecchie cose, urtano in fatti e, se propriamente non ci ricordano la caverna spaventevole del Nibelheim, ci annojano

ancor più che la musica per ivi composta. Esse borbottano severe, cupe, sinistre come il destino tragico; il basso gronda collera e distruzione; gli echi stentati delle trombe sentono i brividi della stupefazione. Pare ci si debba annunziare e descrivere l'annientamento di una smisurata grandezza; quando, sublime e gaja nella sua indifferenza, la natura ci offre per contrapposto il simbolo della vita incessante e della divina esaltazione della patria. Ecco il contenuto ideale dell'*Intermesso*, il suo programma etico. Non è una battaglia, ma una visione simbolica che, pari alla precedente nel senso, non nella forma, canta gli eroi morti nella catastrofe del despotismo. È una concezione arditissima e maestosa, un'impresa titanica; la sua mole ci affanna e il suo artistico orrore ci stordisce. Vero che la pioggia di scintille scoppiettanti attorno alla cantillazione pastorale delle arpe, uscente come eco lontana da un tintinnìo di campanelle — ah! non siamo nella campagna romana, nè fra i ladri di Scozia — ci fa perdonare e scordare ciò che non è precisamente la tenedia del flauto orgiastico, ma una piatta pifferata, le solite briciole secche di cui il compositore di tanto in tanto s'empie la bocca.

Questo è libertinaggio dell'arte, non arte. La sola sproporzione fra il simbolo e la vuota enfasi dello stile è superlativamente biasimevole. È ben terribile, si dirà, la schiavitù di un popolo; è ben eroico il sagrificio per la patria. Noi non siamo di quelli che nella musica vogliono vedere la coscienza e la ragione di tutto. Ma il quadro musicale che s'impernia sopra una enorme premessa, che vuol essere dolore, esecrazione, grandezza tragica, e di un annientamento eroico fa il demone suggestivo del concetto, deve assurgere a questa elevazione artistica e mantenervisi, alto e sublime, senza dar passo a microscopiche e distraenti semplicità, per la sola ragione che esse convengono all'ambiente musicale in sè, all'estetica corrente della musica a programma. Qui vi è uno spostamento curioso di principî; la verità qui ha due fronti, come Giano, e secondo fa comodo, la si guarda dall'una o dall' altra parte. Poscia è qui, oltre l' orribile bruttezza del concetto, il calcolo formalistico ed il sofisma della imitazione reale e dinamica; la quale distrugge la potenza naturale della musica ed agisce come energia negativa, dissolvente, *pratica*; l'effetto della materia, che anche una volta uccide l'arte.

Ora si scelga: o esprimere l'essenza delle cose o l'entità delle ap-

parenze; ma si guardi bene di non confondere; imperocchè l'imitazione, sia arte o no, con questa benda agli occhi corre il pericolo del precipizio.

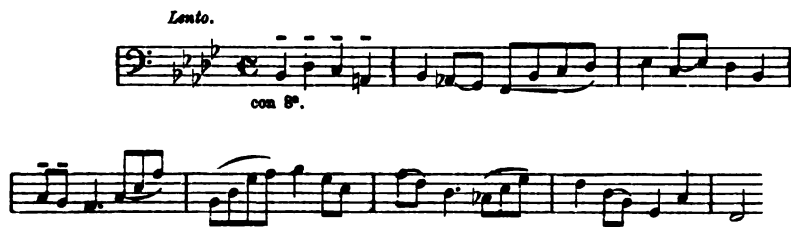
Quando al musicista, che ci trascina fuori della musica, noi possiamo osservare che la sua arte non è necessaria a certi effetti di coonestamento impossibile, mi sembra che noi gli abbiamo ancora dimostrato tutta la falsità della sua posizione.

Dopo tutto, questo simbolismo nella musica teatrale è un fuor d'opera e noi l'abbiamo già altra volta condannato. Nella *Germania* si è ripetuto il caso *Iris*, l'esaurimento fatto musica.

***

Si può immaginare qualche cosa di più inadatto del linguaggio musicale di Jebbel nell'epilogo? Esso par fatto a posta per distrarre le nostre impressioni e stoglierci dall'influsso dell'ambiente. È inadatto al personaggio e alla situazione.

Il campo della battaglia sparso di morti è il simulacro della grandezza annientata; è la pace ai deliri, il sublime della tragedia. Ma la musica c'infonde questo sentimento assai meno che la scena. Essa è, in principio, aspra, rigida, truculenta come nell'*Intermezzo*; poscia l'inevitabile riflesso dei personaggi trascina il compositore a combinazioni di tutt'altra specie. Perchè? Egli è, in fondo, che sussiste ancora l'espediente operistico favorito, là dove il genio evocatore dell'artista avrebbe dovuto lasciare alla musica la forza tutta naturale delle sue immagini. Qui meno che mai conviene una successione di quadri generici, di effetti vocali e istrumentali programmatici; non il regolato e quadrato periodo melodico, intollerabile ed incapace di caratterizzazione; non il perpetuo ricorso al tema della *Caccia selvaggia* o al ritmo del tamburo, cose rancide, fredde, inespressive. Questi effetti momentanei, schematizzati così, dinnanzi alla maestà del terrore e della morte, non hanno neppure la ingenuità del naturalismo romantico — che è pur pieno di arte — e non producono altro che avversione profonda. No; c'è qualche cosa che pianeggia al disopra di tutte queste futili apparenze e che è il proprio della musica; e ciò dovrebbe sentirsi non in questo continuo attaccamento al fenomeno materiale, ma nel cuore; perciò dunque nel colorito del

linguaggio musicale. Ma uditelo, questo linguaggio, nella sua realtà, e siatene edificati. I nostri personaggi sono dei pastori che cantano nell'aria. La scena Ricke-Jebbel consta di una semplice successione di motivi indifferenti, lisci e senza espressione, taci poi organizzazione tematica; quella Ricke-Federico è ancora maggiormente il pallido riassunto di alcune reminiscenze — il motivo dell'epopea e una melodia della scena d'amore —, finchè Ricke si decide a cantare un'aria spiegata ed ampollosa, cui Federico — l'eroe ferito e l'eterno virtuoso — risponde con un'altra aria infuocata; e questo senza che l'orchestra — la quale, s'intende, melodizza con lui sulla stessa aria, aggravata dal suon delle trombette — neppure in questo momento estremo, nella calma solenne della morte, gli risparmi il suo ottimismo rumoroso e brutale. Così, una scena della più alta pietà è trasformata in una lugubre parodia, che fa capo al motivo Napoleonico

e cessa finalmente e clamorosamente con l'apoteosi degli eroi uniti nella morte, come i due motivi dell'epopea e della libertà.

Nulla di veramente poetico ha trovato l'anima fredda del compositore; nessuna sensazione delicata, acuta, che risuoni dentro il petto e inspiri angoscia, dolore, compassione. Ma perchè dunque da per tutto questa ineluttabile mediocrità, questa aperta preferenza del volgare, questa apatia? È egli possibile di gettare quest'ultimo lembo del dramma intimo sopra una base quasi esclusivamente melodica, sopra una melodia così ampia, forte e trascendentale? O non è ciò piuttosto un misconoscere la stessa proprietà della melodia? Così almeno pare a noi. Bisogna dunque che manchino, in queste costruzioni melodiche, gli elementi capaci di infondere la vera vita al dramma, di far sentire l'ebbrezza della passione. Questi elementi noi li vediamo nella unità e nella caratteristica dei temi. Non sono i postulati di

un nuovo indirizzo artistico o di una scienza nuova codesti, ma le eterne proprietà istintive dell'arte di tutti i tempi, da per tutto ben visibili e che si possono toccar con mano alle stesse origini dell'opera. Se si procede da quadro a quadro, non si fa che perpetuare la convenzione della forma; tutto si isola e non si vivifica nulla, sia pure con la più ricca tavolozza e con le più differenti risorse ritmiche e figurative. Si potrà fino ricorrere allo spediente della variazione classica, come fa talvolta il Franchetti, ad esempio sul tipo della breve melodia di Ricke: «*E più dei tuoi begli occhi spenti*». Ma siano qui i *legni* per le «*voraci strida*», là il canto di Körner, più oltre l'incitante suon del tamburo, le terze cromatiche a bocca chiusa per l'imitazione del vento, le figure dell' ansia, le armonie del dolore; qualunque cosa si faccia, non si eviterà mai di cadere nell' effetto ricercato. Bisogna invece che proprî temi caratteristici mantengano l'unità della sensazione generale, non nelle piccole parti, ma nell'opera intera tutta quanta, e la organizzino sinfonicamente, vale a dire melodicamente. Nella *Germania*, tutto ciò che potrebbe avere un lontano rapporto con questo procedimento, in alcuni punti sparsi del prologo in ispecie e dell'epilogo, ha il carattere della stabilità; è vano richiamo o reminiscenza e non significa altro che un'adulterazione del sistema Wagneriano. La reminiscenza fa ricadere nella forma dell'aria, e ciò scioglie il dramma, non l'unisce. La convenzione dell'*opera* non permette altro, e d'altro il compositore non si è mostrato compreso e capace. Così si spiega come anche l'epilogo — una collana di canti ed un agglomeramento di combinazioni orchestrali rimesse — non abbia efficacia nel senso drammatico.

Il linguaggio dell'*opera*, sia pure qual vuol essere, non giunga egli pure a svelare il mistero del dramma e a trovare il suo stile; non potrà però giammai dipartirsi da certe leggi naturali. Non c'è più quasi segno alcuno di questa grande influenza della natura nella nostra arte del canto, e tutto sembra miserabilmente perduto. Nell'opera del Franchetti l'arte del canto, come tale, non è trattata con leggerezza, come cosa secondaria; si nota nel compositore anzi il disegno quasi continuo di dare al cantabile un andamento piano e

regolare. Se vi difetta l'emozione, di un tal fatto abbiamo dato la ragione soggettiva e le ragioni tecniche. Ma dimostreremo ancora dove queste ragioni sono fondate. Franchetti bada ai suoni e trascura le parole. Questo è il suo torto.

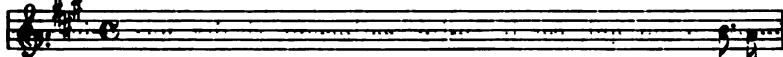
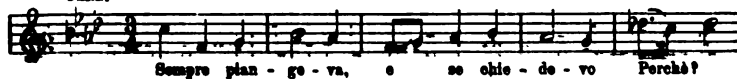
La grande, la onnipotente natura interviene anche nell'*opera* con le sue leggi; l'*ad libitum* non esiste; non esiste un *recitativo-melodia,* un *canto parlato*, una interpretazione arbitraria del ritmo, della prosodia; una dislocazione degli accenti della favella non la tolleriamo, perchè noi non amiamo il caos propriamente. Il Franchetti ha contravvenuto troppo spesso a codeste leggi. Egli non si è peritato di far parlare, anzichè cantare, i suoi personaggi in rispetto ad un realismo di falso conio. Imperocchè bisognerà sopprimere, in questo caso, l'opera intera come sta, e non alcune pagine soltanto, per essere completamente nel vero. Nessuno de' grandi maestri ebbe bisogno di ricorrere a questo mezzo. — Ma non ha poi avuto tanti scrupoli il compositore, quando si è trattato di togliere alla frase, al verso, alla parola il ritmo e gli accenti lor proprii e naturali, in omaggio alla integrità della musica, offendendo così musica e favella insieme. E però egli ha fatto male i suoi conti. La musica offesa si è vendicata. Essa, ad onta di tutto questo congegno meccanico, non vuol fare effetto, cioè un falso effetto, perchè sa di mancare di attrattiva naturale. — Ora vediamo l'artificio di che si tratta.

Al nostro compositore succede alle volte di cadere in un'accentatura di parole come questa:

oppure la seguente:

o peggio ancora quest'altra:

Noi sentiamo subito che la melodia non ci finisce, non è chiara, non ha i suoi naturali contorni in accordo colla sensazione della parola; e questo conflitto ci disanima e ci turba.

Dietro un simile procedimento, il compositore si lascia anche sedurre da ripetizioni della parola, più o meno strette, ma sempre meschine:

In generale egli non fraseggia giustamente in ordine al testo. Osservate questi brani di canto:

Dopo la parola *alfin* ci va pausa; poi segue l'inciso *pensai*, e si riprende il senso della narrazione. Egualmente dopo la parola *pure*, per farvi succedere l'inciso « *Una spada* » ecc., e pel rapporto fra l'espressione delle parole *tentato*, *Ricke* e *Iddio*. Il compositore invece prende tutte le frasi in un sol blocco, le dice in un sol fiato, senza interruzione. Non se ne capisce niente. Così egli non marca la differenza degli accenti e della sensazione fra le parole *Perchè* e *taceva*; e pur qui, per il nostro sentimento, risulta una deficienza irremediabile, e per il testo musicato l'oscurità assoluta.

Un'altra volta egli manca di dar l'aria a questi versi secondo il lor vero senso e nesso:

e molto dice ancora sul medesimo tono per giungere a questa ritmica conclusione:

Per tal modo, non colorendosi la parola, essa rimane fredda, se non inintelligibile; e tale freddezza si comunica alla musica, che, per quanto facile a capirsi, non può soddisfare. Essa resta un artificio per l'intelligenza, ma non può partecipare l'emozione della parola, perchè ad essa ha strappato gli accenti sensitivi; tanto più poi se nell'avvicinare o nel confondere più parole, che esigerebbero distinzione e pause, intervenga un'accentuazione asmatica, che procede da contorte melisme e a gradi congiunti:

Ciò che qui s'intenderebbe come forza ed efficacia drammatica è confusione di fatto e freddezza completa. Quando la costruzione della melodia è di tal natura, nella favella non c'è che a constatare gli sforzi d'una lotta disuguale. È strazio estetico che si appalesa anche sotto queste, non si sa più se forme ingenue o false, o semplice gorgogliare.

Bisogna tener ben presente che l'efficacia di una melodia vocale dipende dal grado di chiarezza che vi ottengono le parole. L'aria più splendida può diventare la cosa più indifferente. I motivi del Franchetti sono ripiegamenti di un melodizzare non nuovo, perciò deboli; ed egli vie più li indebolisce falsando il ritmo del testo poetico, nell'illusione che ad essi, per vivere, basti l'interesse della sostanza musicale. Ciò lo trae in un conflitto ritmico quasi perpetuo. Egli, p. es., traduce quella che egli ha fatta prosa, mercè lo scioglimento dei versi, quando in anapestici quando in giambi, mentre il ritmo poetico è tutto l'opposto.

Con questo gergo, che mette il disordine fra i suoni ritmici della melodia e gli accenti della lingua, la musica n'esce guasta d'entrambe. Ed ecco la sua incongruenza, la sua inanità. Ma produce ancora un effetto a bastanza comico. Certe frasi, press'a poco come quelle citate graficamente, ne fanno sentire un miscuglio di suoni non troppo naturali, anzi snaturati e affatto improprii della nostra lingua. Dopo tutto, ci vuole una curiosa presenza di spirito per immaginare e calcolare simile acciarpamento. Ciò mi ricorda una meravigliosa espressione: il divino *Geklapper* di cui Wagner descrisse la genesi e le gesta.

Sotto ad ogni musica sentita e corretta il verso si ha sempre da poter declamare efficacemente; sotto la musica di Franchetti questa declamazione corretta, in lingua italiana, è impossibile. Prima cura del compositore teatrale dev'essere la verità dell'espressione. Il

Franchetti non è neanche *veramente* melodico. La sua melodia è troppo spesso crusca grossetta rimasta su più di uno staccio usato.

Simile scorrettezza coinvolge monodie e corodie, non prive d'effetto quest'ultime, come strutture orizzontali, ma verticalmente meno interessanti. Il gran coro dell'esaltazione, il coro eroico riassumente il significato etico della tragedia, manca nella *Germania*, a malgrado di parecchi tentativi. Il coro dell'*Intermezzo* non è l'inno demoniaco che noi intendiamo. Il compositore aveva la sua buona ventura e le migliori probabilità in questo concento corico; gli bisognava sentire con l'anima del cantore di Körner; ma Weber non è del Meyerbeer modernizzato, e nei canti del popolo tutto è puro istinto e sentimento, non melodia limata e acutizzata.

E vogliamo anche vedere nei nostri cantori la vita della tragedia. Essi non sono *coreuti* ellenici, pur troppo, ma sono attori in compenso. L'*eterno melodico* ci strappa anche questa illusione. Però tutta la morbidezza melodica di questo mondo non giustificherà mai la stravaganza ed il capriccio. Fino il dialogo diventa melodia, senza però che la melodia precisamente dialogizzi.

Ma l'opera sensazionale vive d'eccessi; e così dalle cantilene, per far effetto, bisogna passare all'estremo opposto: *parlare*; e nell'opera nuovissima si è appreso a *parlare* invece di *cantare*. Ciò sarebbe pur tuttavia non poco sollievo, accanto a sì fatte sublimazioni della melodia, se non ci ripugnasse questa disformazione villana, che distrugge il rapporto della nostra visione, del nostro piacere estetico.

Il colorito di questa melodia è modesto, quando non è sperduto in luoghi comuni per ispecie di modulazione, di risoluzioni armoniche, cadenze, passaggi, pedali. È un impasto di stile ordinario e dei convenzionalismi dell'opera con dei modi Wagneriani adulterati; un amalgama singolare che lascia su tutto il vestigio dell'ibridismo. Ma anche nell'àmbito di quelle convenzioni, è possibile un colorito armonico più forte. La dissonanza e la modulazione sono istintive nella natura umana; il nostro sentire si acutizza ogni giorno più; si deve sempre ardire e scoprire qualche cosa..... quando si può. Or nella musica del Franchetti questo istinto della dissonanza, se pur si ma-

nifesta, non s'individua, e questa non esce dall'usato. L'arte di armonizzare del Franchetti è quadrata, arcaica, è un'esperimentazione da *Kapellmeister*.

A questa quadratura della modulazione corrisponde la quadratura del ritmo. Ed è ben singolare — anzi di qui si giudichi l'impressione di questa musica — che un compositore, il quale mantiene una linea generica simile al suo lavoro, s'accosti poi, di tanto in tanto, a dei dettagli isolati di uno stile, che esige ben tutt'altro che simile pianezza e limitazione. Talune monoritmie troppo vicine e talune successive identità di ritmo periodico (pochi pezzi e motivi dell'opera ne vanno esenti), conferiscono alle frasi una intonazione sì debole e cascante, da rimaner sorpresi come l' autore le abbia a lungo sopportate.

Ma, l'abbiam detto, si tratta di un curioso amalgama. Tanto vero che l'opera, quantunque a vecchio stampo melodico, affetta certo uso di motivi che vorrebb'esser tematico. Napoleone ha il suo motivo. Worms è tratteggiato doppiamente nel suo delitto e nell'amore della libertà. Vi ha un motivo della *sciagura* e del *sospetto* di Ricke, il motivo dell'*epopea*, quello della *catastrofe*, due motivi dell'*amor di Ricke e Loewe* e parecchi altri di minore importanza, che ognuno scopre subito, sol che voglia, in buon numero ma con funzione rovescia. Non ci occupiamo della lor forza caratterizzatrice. La pittura dei caratteri esige melodie concise e tipiche, e queste non sono che ombre incerte. Giammai esse si approprierebbero a figure interessanti; non son plastiche a bastanza. Il motivo di Ricke ha dell'arabesco addentellato; quello di Worms, ripeto, è la successione del croma elevata a forma; non giova riaffermarli tante volte: essi non s'imprimono. Più fortunati sono i motivi di *Napoleone* e dell'*epopea*, come musica astratta. Effettivamente più plastici, sono non di meno curiosi per la lor mancanza di forza suggestiva. Frasi lisciate e indifferenti: si direbbero l'uno una melodia aulica, l'altro una sperimentazione erudita. Ma Napoleone e il rugrumar della mente in un pensiero profondo, Napoleone che medita, Napoleone e un motivo musicale! Andiamo, è uno scherzo.

Questo a parte, il Franchetti o non conosce la tecnica del motivo tematico o ne sfrutta l'apparenza, lasciandone impregiudicata la sostanza. E quando egli due ne unisca insieme — ciò che avviene in

un paio di casi — l'effetto riesce grossolano: o è il contrappuntico arabesco o il massimo lirismo della fine. Nessun conflitto tematico o congegno di melodie si può mostrare, in cui sia vera passione o anche solo un effetto superficiale, caleidoscopico. Ed è per ciò ancora che quella parte di musica a programma che è nella *Germania* — descrizioni, didascalie, orchestrazione in genere — resta debole pel nostro stato d'anima.

Prima di tutto, la parte programmatica vuol essere pittura eccentrica, rapida e breve. È il proprio, l'esclusivo; è l'egoismo della funzione orchestrale. Il Franchetti invece è il più trascendentale ripetitore dei suoi motivi trascendentali. Secondariamente, il motivo tematico dev'essere vivificato dallo sviluppo, dal contrasto, dalla trasformazione; egli è l'anima, il movente di ogni cosa. Nella musica del Franchetti succede perfettamente il contrario. È il solito cattivo imprestito che diventa un affare disastroso. Di una sessantina e più di tali scolie orchestrali, non ve ne ha una sola, a cui il concetto del movimento tematico si possa applicare seriamente.

Noi non vorremmo ancora sentire l'uso così uguale e monotono di apodosi, perorazioni e perfino di ritornelli. Al suo tempo Wagner soleva dire che in certe opere sue avrebbe di buon grado soppresso ciò che gl' interpretatori più fidi si ostinavano a lasciare: le corti d'onore de' personaggi rappresentate dall'orchestra.

Noi esaminiamo volentieri e minuziosamente: è il nostro ufficio. Un'opera d'arte comincia a rivelare qualche cosa allorquando si crede di conoscerla bene. Ma possiamo ammettere che questa non si sia rivelata a noi che molto incompletamente. Allorchè noi sentimmo la *Germania*, la sua orchestrazione ci parve mancante di varietà, di colorito, di nervi, quando pure non ci contrariò col suo furore melodico e col suo orribile fragore. Noi conserviamo vive le nostre impressioni e non abbiamo motivo di cambiare l' idea che ci siamo formata, cioè che tale orchestrazione sia inferiore alle giuste esigenze. Ora vuota, ora massiva, essa non ha novità nel pittoresco, ammette ancora accompagnamenti e manca del tratto impressionale drammatico. Per realizzar la tragedia, all'orchestra moderna ben diverse necessità s'impongono. È il genio evocatore che fa difetto, o è il riflesso del passato che trova il punto della sufficienza? Non sappiamo. Il risultato però è questo, che le nostre aspettative rimangono deluse.

*
* *

Dalle presenti considerazioni non c'è nulla da imparare. Io non pretendo che esse giovino, e meno poi pretendo d'insegnare come si fa; mi contento di apprezzare a modo mio il già fatto. Il meglio rimane ancora l'esempio, e coll'esempio ognuno si persuaderà se l'apprezzamento è o no giusto.

Il Franchetti ha composto questa sua quinta opera con una certa riflessione e freddezza. Per quanto io stimi l'*opera*, con simili soggetti, un'utopia, il pubblico non è per altro di questo parere; egli non ne ha ancor sentita sufficientemente la decadenza. È dunque per il meglio che questo pubblico e l'artista tirano avanti col loro compromesso, un *modus vivendi* come un altro. Ma io temo che le forme della grand'opera più non possano capire una sostanza drammatica vitale; e forse essa ha detto già l'ultima parola, come la *Sinfonia*. Il Franchetti, assieme agli altri, le tenta ancora, miste a dell'avvenirismo assai temperato. Ora io non credo molto alla fortuna di questa combinazione. Ciò che si è detto sulla felicità futura di questo connubio non va preso sul serio: anche Wagner fu, all'occasione, un opportunista. Il compositore d'oggi vorrebbe affermarsi un po' sulla parola del Maestro, oltre che sulla propria qualità tradizionale di melodista. Faccia pure; ma a patto che le sue melodie siano belle, nuove e commoventi. Mi si darebbe del mistico se, nella *Germania*, il difetto di simile proprietà non fosse riconoscibile anche alla luce solare della tecnica.

Però, con questa specie di saggezza e misura si può tenere ancora in piedi il vecchio corpo dell'opera. Perchè se il soggetto, p. e., ha poca azione, non ha caratteri, nè situazioni di vivo interesse pel musicista, gli si appiccica un idillio e gli si mette attorno una collana di quadretti di genere. E se l'ispirazione manca? Resta l'accortezza. Ma la nuova melodia non viene. E allora si ricalca la vecchia. Vedete, l'artista, ben lungi dall'essere l'anima irrequieta che ci figuriamo, è semplicemente un uomo di spirito.

Si trovi ancora questo buon pubblico, cui piace tutto ciò che è attuale e che dell'arte ha fatto un'apparenza, una posa della vita, una distrazione indifferente; gli si doni tutta la modernità di cui è insaziabile; si facciano tutte le evoluzioni con lui, suoi servi piace-

voli, calcolatori, freddi. Quando si avrà rimpinzata l'*opera* di tutto questo ottimismo, essa perirà della sua pletora, del suo benessere eccessivo. E allora, a voi, giovani compositori; questa è la evoluzione di tutti i pseudo-artisti, e questa è la evoluzione del Franchetti: una evoluzione verso la mediocrità.

Concludo: egli non è che un talento d'assimilazione. La sua *Germania* è la schiuma monoforme della musica; è senza forza rappresentativa, senza espression tragica, senza la facoltà del sogno; dunque una musica per approssimazione. Egli si è gettato ai ginocchi del gran pubblico ed ha invocato lo sguardo del conoscitore. Ma nella *Germania*, di musica pel conoscitore c'è meno di quel che gli convenga e pel *profanum vulgus* ce n'è di troppo. Con la sua lingua che non conosce entusiasmi nè commozioni, egli ha molto parlato all'intelligenza fredda, nulla ha detto al cuore. Si guardi se, per avventura, in ciò sia mai stata la bellezza ed il dolore della grande arte, e se realmente per simili vaniloqui i grandi maestri abbiano avuto il diritto di prendere la parola. Egli ha inoculato nel pubblico un tal senso di gravità, di estensione, di pletora, che questo, paralizzato dall'esuberanza dell'eccesso, ha finito per sentire l'unico suo sollievo nella prostrazione.

Ma l'artista, con questa mediocrità, con questa autentica praticità borghese, non conosce l'essenza intima della musica; e nella sua saggezza di epigone vagolante, arriva presto a misconoscere anche il suo pubblico. Egli non ha ancora trovata la sua via, nè è cosa facile che la trovi. La nostra fede non è troppa, sebbene nell'anima italiana confidiamo ancora. Confidiamo che essa si scuota dal torpore dell'avvilimento — la sua crisi, la sua desolazione attuale —; che l'artista italiano ritrovi nuovamente in sè e rinnovi la facoltà di inebbriarsi all'arte sua, e che, uscita dalle lunghe tenebre della perversione, la nostra squisita e nobile arte italiana riprenda la coscienza di se stessa.

Ecco un ideale, uno scopo alto ed una speranza onesta. Siamo tranquilli e attendiamo.

L. Torchi.

L'OPERA DI RICCARDO WAGNER

E LA SUA IMPORTANZA

NELLA STORIA DELL'ARTE E DELLA CULTURA

(Continuaz. V. vol. IX, fasc. 1°, pag. 113, anno 1902).

VIII.

Tutta l'attività poetica di Beethoven mostra come un cammino arduo e faticoso verso una meta inarrivabile. Questa tendenza costante, incosciente da prima, egli ha comune solo col suo vero successore, Riccardo Wagner.

In molti artisti si rilevano diverse maniere che si succedono per lenta trasformazione: un'incertezza nell'indirizzo da principio, quasi un ondeggiare dietro l'esempio dei grandi, poi un accentuarsi dell'individualità, infine colla vecchiezza un certo irrigidimento, ed un perdersi della pastosità giovanile. Questo avviene in certo modo anche in Beethoven, ma eccezionale è, come dico, quell'avvicinarsi a piccoli passi da prima e poi vie più recisamente, sempre però senza titubanza, alla realizzazione di un ideale artistico.

Già nelle prime opere che facevano disperare il povero Haydn il nuovo indirizzo si manifesta: non più il sogno vago di Mozart, ma una poesia definita, un'espressione intima di sentimenti umani di gioia, di amore, di dolore. Confrontate la serenata di Beethoven con le molte di Mozart, le prime sonate con quelle di Haydn e Mozart, i trii, i quartetti op. 18 con quelli di Mozart tutti; mentre prima rimanevamo come cullati e spensierati su quel placido mare di melodia incantevole, ora ci sembra di conversare quasi, di sentire con l'autore; mentre prima si arrestava ogni pensiero, ora mille pensieri si affollano alla mente di chi, attratto e commosso, tenta seguire e penetrare il linguaggio del *poeta*.

Chè altrimenti non sapremmo chiamarlo: e Beethoven aveva piena coscienza di esserlo. « Il musico è anche poeta », scriveva a Bettina von Arnim nata Brentano, l'amica sua e di W. Goethe, in una lettera famosa (1); ed alla signora von Streicher: « Se Ella si rechi tra le antiche rovine (era in Baden, presso Vienna) pensi che Beethoven vi ristette sovente; se Ella erri a traverso le riposte foreste di abeti, pensi che Beethoven ha là sovente poetato, o, come suol dirsi, composto musica » (2).

Lo sforzo di Beethoven era volto a raggiungere, mediante la musica pura, l'espressione poetica perfetta. Nell'eccitazione dionisiaca, l'illusione apollinea destava alla sua fantasia immagini nettissime e sublimi che, anima di poeta perfetto, egli provava il bisogno di comunicare: egli non sapeva più limitarsi ad un'espressione cieca ed unilaterale, mentre dinanzi al suo spirito l'idea poetica appariva nella sua perfezione, e sentiva imperiosa la necessità di riunire i due elementi, l'apollineo e il dionisiaco, in un'espressione adeguata.

Noi abbiamo veduto che la musica, per la sua essenza dionisiaca, non esprime che sentimenti, ed in modo del tutto vago; che immagini poetiche non possono essere rese se non con concetti, mediante la favella, e che solo quindi nella poesia cantata i due elementi possono essere riuniti e comunicati con un'espressione perfetta. Ora Beethoven avrebbe raggiunto questa perfezione in modo a dirittura insuperabile se avesse potuto rappresentare le immagini come sapeva comunicare i sentimenti, se cioè avesse posseduto l'arte della favella come possedeva l'arte de' suoni. Disgraziatamente ciò non era.

È questa un'imperfezione terribile della sua educazione artistica, non già della sua anima. Da alcune delle sue lettere traspare evidente la vena poetica facile e ricca di cui era stato dotato: il famoso testamento di Heidligenstadt è avvivato da pensieri così alti che se egli solo avesse potuto rivestirli della forma che meritano, sarebbe un'elegia degna dei più grandi poeti.

Ma avvegnachè egli si trovasse impedito, senza averne coscienza ben chiara, di raggiungere l'espressione perfetta, non però egli ri-

(1) *Briefe Beethoven's herausgegeben von Dr.* Ludwig Nohl, pag. 89.
(2) Ibid., pag. 180.

nunziò a comunicare, per quanto era in suo potere, le immagini maravigliose che l'aspetto della natura, il sentimento della sua infelicità destavano alla sua fantasia, ma, poi che altrimenti non sapeva, cercò di far rispecchiare il più nettamente possibile queste immagini sulla superficie della sua musica.

Ed il suo sforzo è maraviglioso. È impossibile avvicinarsi di più, mediante la pura musica, al concetto poetico, e riunire i due elementi, continuando a scrivere della musica vera. Se consideriamo una ad una le sue sinfonie, a cominciar dall'*eroica*, i suoi quartetti, le sue sonate maggiori (la *patetica*, la *fantasia a Giulietta Guicciardi*, quella in *do magg.*, la così detta *appassionata*, quella all'*arciduca Rudolfo*, ecc.) non possiamo dubitare di trovarci innanzi a dei veri poemi. La mente si confonde forse nello sforzo di penetrare tutto il loro significato, forse mille immagini diverse si destano in noi, ma certo esse sorgono ora vincolate da un nesso poetico, come nel leggere un poema espresso con la favella.

Mirabile è come egli giunga a questo alto grado di espressione sempre con elementi puramente ed altissimamente musicali. Vi sono stati degli ingenui che scrivendo *musica a programma* e *musica descrittiva* credevano esprimere immagini poetiche e concetti determinati. Questi esseri, affatto negati al sentimento della poesia e della musica, non potevano non che sentire, neppure immaginare di operare contro la natura dell'arte.

Mentre la musica, la sola arte essenzialmente dionisiaca, deve la sua efficacia appunto all'essere un'apparizione della *cosa in sè*, che diviene in essa oggetto come nel mondo nostro fenomeno, e che quindi agisce su di noi con forza pari a quella del mondo medesimo, quei falsificatori dell'arte tentano ridurla a comportarsi verso il mondo non già come verso un suo parallelo, ma come la copia all'originale, ridurla cioè alla natura ed all'officio delle arti plastiche, le più apertamente apollinee; e, mentre la musica, per la sua natura dionisiaca, non può esprimere che sentimenti, e sempre vaghi ed indefiniti, essi vorrebbero farle esprimere immagini poetiche e concetti determinati, ciò che è solo possibile, come abbiamo visto, mediante la favella alla poesia apollinea. Perciò quell'insieme di suoni insensati, quei *galimatias* cui dànno titolo di poemi sinfonici o che so io, devono perdere ogni forma propria e necessaria alla poesia musicale, cessare del tutto dall'essere musica.

Ma Beethoven era anima troppo altamente poetica e veramente musicale per correre il menomo pericolo di oltrepassare, senza avvedersene, la linea invisibile che separa il sublime dal ridicolo. Egli poi nutrì un disprezzo immenso per ogni falsità: figuratevi quale ripugnanza dovette sentire per un'arte falsa.

Considerate la *pastorale*, l'opera in cui il pericolo di cadere nell'errore della musica descrittiva era più prossimo, e rimarrete ammirati dell'imperturbabilità con cui rimase sulla retta via. Egli aveva nettissima cognizione della natura intima della musica e creò il poema pastorale più vero e più alto forse che vanti l'arte umana. Ritraendo i sentimenti che in noi si destano all'aspetto della natura, egli ridesta in noi colla sua musica quei sentimenti stessi; nella nostra fantasia resuscita le immagini delle scene naturali, agisce cioè sull'animo nostro come la natura medesima.

Ed accanto a Beethoven poeta lirico, che con varietà di ispirazione maravigliosa inneggiava al Bonaparte trionfatore nell'*eroica*, cantava la vita campestre nella *pastorale*, il destino degli uomini nella *quinta*, e che ogni corda della passione umana faceva vibrare nelle sonate e nei quartetti, dobbiamo ammirare, non meno grande certo, Beethoven poeta dramatico.

Basta fermarsi un momento a considerare un po' seriamente le sue migliori *ouvertures*, quella al *Coriolano*, quella all'*Egmont*, quella al *Fidelio* (Leonora, n° 3) per convincersi della grandezza del suo genio dramatico. Mentre anche per Mozart le *ouvertures* non hanno coll'azione espressa nell'opera che un legame sottile assai vago, chè se pure non sapremmo immaginare l'*ouverture* del *Don Giovanni* al *Flauto magico*, o quella delle *Nozze di Figaro* al *Don Giovanni*, a pena si può scorgere in esse l'ombra degli elementi dramatici ai quali sono preparazione (1), nelle *ouvertures* di Beethoven dobbiamo riconoscere veri drami rappresentati musicalmente. Esse sono un'espressione parallela a quella del drama stesso, il quale, quando venga eseguito dopo l'*ouverture*, potrebbe sembrare una dichiarazione, un

(1) Mozart non raggiunse forse mai, nelle sue *ouvertures*, l'altezza cui si elevò Cr. Gluck in quella all' « Ifigenia in Aulide », vero capolavoro di musica dramatica pura, che Mozart non comprese, come ci dimostra la chiusa che vi adattò. Gli artisti rammentano ciò che scrisse R. Wagner a questo proposito.

comento della musica. Ciò vale soprattutto per la *Leonora n° 3*, l'*ouverture* originaria al *Fidelio*. Veramente, come dice R. Wagner, l'*opera*, sebbene ricca di pregi musicali, per chi comprenda il significato dell'*ouverture*, non rimane che un prolisso e sbiadito comentario; chè il drama, per quanto con la musica pura è possibile, è stato già tutto svolto mirabilmente.

Certo nelle sue *ouvertures* Beethoven si rivela poeta dramatico non meno grande di quello che G. Shakespeare e W. Goethe appariscano nelle loro tragedie.

Tutta l'opera di Beethoven mostra, dicevamo, un arduo cammino verso una meta inarrivabile. Questa meta era, come s'è detto, l'espressione poetica perfetta mediante elementi puramente musicali. Svolgendo il volume delle sue sonate, dei suoi quartetti, si vede questa tendenza accentuarsi, questo intento farsi sempre più palese, ma la meta, anzichè apparirci sempre più prossima, sfugge da tutte le parti. Nel più dei casi non travediamo che assai vagamente la poesia che egli avrebbe voluto esprimere: e questo avviene tanto più quanto egli vuol essere più chiaro: le ultime opere, nelle quali egli si sforza di seguire più da vicino le immagini, sono le più enigmatiche: pensate alle ultime sonate e agli ultimi quartetti.

In questi, che sono tra le opere più meditate e più perfette del Maestro, l'intenzione poetica si palesa in ogni particolare: tuttavia neppure con l'aiuto delle indicazioni appostevi riusciamo a penetrare con probabilità il significato generale dell'opera. Certo si rispecchia in essi il sentimento dell'infelicità dell'autore per la malattia, per il tormento dell'artista incontentabile, ed il desiderio, lo sforzo di sottrarsene con la contemplazione mistica della natura. Questi sentimenti di un'anima contemplativa, mistica, disperatamente infelice, si confondono in quelle opere sublimi e, nel loro alternarsi, dànno alla poesia musicale quell'aspetto di nervosa agitazione, di umorismo talora, che a molti parve tradire una ricercata stravaganza od un negligente abbandono.

Ma non poteva lo sforzo sublime di Beethoven non condurlo alla fine a toccare la meta, la perfetta poesia. Da un pezzo egli si agitava febbrilmente attorno di essa tentando di sottrarsi a quell'errore vizioso e di raggiungerla: egli s'avvedeva di trovarsi nelle tenebre e

non cercava che la luce, che l'aria limpida e pura: egli sentiva che essa spirava lì presso, ma come delle catene lo trattenevano nell'oscurità. Queste angustie gli divenivano intollerabili, la sua natura artistica ne era oppressa: come uno cui manchi il respiro, con uno sforzo supremo, spinto dall'istinto poetico, sfondò alla fine le mura della caverna che lo includeva e si beò nel respiro dell'aria pura di una gioia suprema, ineffabile.

Questo sforzo sovrumano rappresenta la nona sinfonia.

Essa è logicamente, benchè non cronologicamente, l'ultima opera di Beethoven. Dicono che la morte lo cogliesse mentre attendeva alla creazione della decima: ma la nona doveva essere l'ultima sinfonia: noi non sapremmo immaginarne una dopo di essa. Non solo la nona è logicamente l'ultima opera di Beethoven, quella che riassume tutta la sua opera e la oltrepassa, ma è l'ultimo poema musicale che sia stato scritto. Come con Haendel e Bach la musica aveva compiuto il suo periodo di formazione fisico, con la nona sinfonia essa ha compiuto quello metafisico. Divenuta un organismo perfetto, dominatrice sicura del regno sconfinato dell'ineffabile si riunisce finalmente alla poesia, all'antica sorella, elevandosi sublime in regioni nuove ed inesplorate.

L'importanza della nona sinfonia nella storia dell'arte umana è tale, che noi dobbiamo fermarci a dichiararne tutto il significato artistico, morale, filosofico prima di rivolgerci a considerare l'opera di Riccardo Wagner. Per aver Wagner inteso il significato della nona sinfonia potè compiere l'opera sua gloriosa; per non averlo inteso il più degli artisti e non intenderlo ancora, è possibile la presente dissoluzione dell'arte. Chi non intende la nona sinfonia non intenderà mai Wagner, e certo finchè non si comprenderà il vero significato di R. Wagner l'arte non risorgerà.

La nona sinfonia segna il rinascere della vera poesia lirica, il chiudersi della storia della *musica*, come R. Wagner dopo il *Lohengrin* segna il rinascere della tragedia e l'aprirsi dell'êra nuova per la storia dell'arte umana.

IX.

Mercè le parole pronunziate dal basso prima dell'inno di Federico Schiller e mercè questo, il significato della Sinfonia della gioia è così chiaro, che ogni malinteso appare davvero maraviglioso. Vogliamo tuttavia notare che ancora v'è chi crede che l'inno di Federico Schiller fosse realmente rivolto alla libertà e che solo ragioni di prudenza consigliassero ed inducessero il poeta a sostituire la parola *Freude* alla parola *Freiheit* (1). Ma non ci fermeremo neppure un istante a mostrare l'assurdità di tale ipotesi: basta leggere la seconda strofe dell'inno per convincersi che la libertà non v'ha proprio nulla a che fare.

È evidente per chi consideri il gran poema musicale senza pregiudizi, l'analogia che R. Wagner riconobbe nel suo concetto poetico e morale con quello che informa il *Faust* di W. Goethe.

Il primo tempo della sinfonia rispecchia tutte le sofferenze di uno spirito superiore; i bagliori di un piacere fugace sono ottenebrati dal sentimento della nullità umana, dal tormento penoso di un'aspirazione ad un'esistenza più vera e più alta: ma un fato inesorabile incombe sulla società umana e ne vaneggia ogni sforzo. Il mondo migliore, il mondo della gioia vera e dell'amore è inaccessibile: le note del tema, espressione del destino inesorabile, risuonano, alla fine del tempo, terribili nella loro fierezza.

E Faust, il dottore che aveva consumato la vita nel travaglio continuo per giungere a sollevare il velo dell'errore e bearsi nell'aspetto vero della natura, giunto all'età tarda sentiva con uno scoramento disperato il vuoto dell'esistenza, dell'attività umana, rimirava con un disprezzo immenso il mondo di polvere che aveva vissuto — e tu

(1) Mr. Victor Wilder nel suo *Beethoven*, pag. 453, racconta: « Convaincu de la justesse de ces idées que j'ai eu la fortune de faire partager à M. Charles Lamoureux, j'ai fait une traduction interprétative de la neuvième symphonie, conforme au sens que Beethoven a voulu lui donner (!). Sous cette forme nouvelle, la symphonie avec chœurs a été exécutée au mois de janvier 1887, à la Société des nouveaux concerts, avec un succès éclatant et triomphal ». Ma !..... possibilissimo, in Francia. Del resto, cfr. a questo proposito le giuste osservazioni del Colombani, *Le nove sinfonie di Beethoven*, pag. 354.

chiami questo un mondo! Ma poi che una forza sovrumana glie lo proponeva, convenne di assoggettarsi ad una perdizione eterna pur di gioire un momento di gioia intima e pura. L'istante che gli venisse detto: « indugia, tu sei così bello » segnasse pure la sua eterna servitù.

Gli altri tempi della sinfonia ci rappresentano, come le seguenti scene del *Faust*, la ricerca ed il conseguimento di questa gioia.

Si rispecchia nello *scherzo* il rinnovarsi di sensazioni violente di chi si abbandona al godimento di un piacere sensuale ed inebriante per cercarvi l'oblio del male e della miseria.

Il tema in *do maggiore* (pag. 105) (1), intonato dai legni sul pedale di tutti gli archi è l'espressione più chiara di questa eccitazione orgiastica quasi brutale. Ma una stanchezza, un'oppressione invincibile occupa l'animo ed ogni sforzo per sopraffare, soffocare questo sentimento è vano. L'infelice si agita come chi non sa trovar posa sulle piume nel suo letto di voluttà. L'ascensione cromatica incalzante (pag. 113), il mutar del ritmo (pag. 115), il ritorno del tema violento in *re maggiore* (pag. 132), l'accelerare del tempo (pag. 142), le battute in quattro (Presto, pag. 143), l'insistenza del tema del *trio*, che si ripete invariato da tutti gli strumenti fino al ritorno del tema minore (pag. 157), ecc., ci rappresentano con vivezza maravigliosa questa agitazione disperata.

Ma nell'*adagio* siamo già trasportati in un mondo più sereno e migliore. Non più un'agitazione violenta, ma la calma di un mondo in cui tutto è pace e armonia. Con dolcezza ineffabile l'anima si abbandona a contemplarlo. Ma neppure l'aspetto di questo mondo paradisiaco vale a spegnere l'eterno sentimento del desiderio umano: senonchè mentre prima esso si manifestava con violenza in una ridda forsennata, ora appare così tranquillo, quasi dolce nella melodia divina in *re* (pag. 206). E appena apparso svanisce, mentre l'anima torna ad immergersi nella contemplazione estatica di quel mondo dorato che appare con incanti sempre nuovi e sempre più vaghi (pag. 209 e segg.). E quando quel senso di desìo si ridesta (pag. 216)

(1) I numeri delle pagine rimandano alla partitura della sinfonia, nell'edizione di Ernst Eulenburg (*Kleine Orchester Partitur-Ausgabe*, n. 11), che mi trovo ad aver tra le mani.

e torna a turbare quella visione, come uno zefiro increspando lievemente il piano immoto di un lago ne turba lo specchio, riappare quel mondo più che mai splendido ed ammaliante (pag. 219 e segg.) e pare davvero che sotto una pioggia di rose, cullata da una cantilena soave, l'anima si addormenti placidamente e si oblii in quel sogno di delizia e di calma.

Ma questo è sogno e pronto a svanire. L'orribile visione della realtà riapparisce tremenda (Presto, pag. 247): tornata in sè l'anima e scorgendola, sente tutta la vanità de' suoi sforzi e de' suoi sogni. « Ah no, non più tutto questo, qualche cosa di più vero! (p. 248)(1) ». Ovunque essa si rivolga l'orrore della visione la invade (pag. 249). « Ahimè, bisogna liberarsene » (pag. 250, misura 2 e segg.). Essa cerca di sovvenirsi: le tornano a mente le passate sofferenze: quella sua lotta vana (pag. 251, Allegro. ma non troppo): « Oh, giammai ritornarvi » (pag. 252, Tempo 1): la sua ridda orgiastica (pag. 253, Vivace): « No, è così penosa » (ibid., Tempo 1): il suo sogno incantevole (pag. 254, Adagio cantabile): « Esso è dolce, ma fugace e vano; no, no, qualche cosa di più vero e di più vivo » (pag. 254 e seg., Tempo I, p. cresc. fino al ff.). Essa sente confusamente un agitarsi nuovo e non mai provàto (pag. 256, Allegro moderato): « Che è ciò, che è ciò? sì, un mondo più piacevole e più pieno di gioia » (2).

E comincia l'ultima parte del poema musicale, quella che canta la perfetta letizia.

Essa non consiste in un piacere sfrenato, in un sogno fugace, ma è la gioia di un popolo intero, di un popolo umano, di un popolo felice e libero, del popolo in mezzo al quale il vecchio Faust, dopo i suoi lunghi errori, sognava di morire beato.

> « . . . . . seccar quel pestilente
> Stagno, aprirne lo spazio a mille e mille,
> Non sol per abitarvi in sicurezza,
> Ma in operosa libertà! Vedervi

(1) Le note dei violoncelli e contrabassi sono le stesse che canterà il baritono pronunziando le parole: « O Freunde nicht diese Töne » (pag. 278).

(2) L'ultima frase melodica è identica a quella che canterà il baritono nel pronunziare le parole: « und freudenvollere » (pag. 280).

Lieti, fertili campi; il nuovo suolo,
Dell'uom comodo albergo e della greggia;
Le colline animate, ed alle falde
Il tramestio d'industre ed animoso
Popolo !..... nell'interno un paradiso;
E se il mar, fino agli argini ingrossando,
Tentasse soverchiar, da tutte parti
Concorrere la folla ed affrettarsi
A stiparne le breccie. A questa idea,
Supremo fin della saggezza, io sono
Tutto devoto. Della vita è degno,
Degno di libertà colui soltanto
Che debba a ciascun dì farsene acquisto;
Tal che il giovane, il vecchio e l'uom maturo
Giorni agiati conduca. Oh se potessi
Veder questo consorzio, e star fra genti
Libere sopra libero terreno!
Allor dire al momento io ben vorrei:
« Tarda, oh quanto sei bello! » E non andrebbe
Entro il bujo de' secoli perduta
L'orma del viver mio. Nel sentimento
Di tal bëatitudine pregusto
Già quell'ora suprema..... »

E in verità la melodia purissima di Beethoven pare il canto di giubilo di questo popolo libero ed uno nella sua gioia, nel suo amore, nella sua operosità. Ma vogliamo esaminare attentamente questo canto per comprendere il significato artistico della sinfonia e considerarne poi quello filosofico. Ed ecco, tra il silenzio generale i bassi intonano all'ottava, piano piano il tema della gioia (pag. 258): nessuna voce si mescola al loro murmure profondo. Ma appena compiuto il canto, le viole lo ripetono (pag. 260): poi la voce chiara de' violini si unisce alla loro (pag. 263) fino a che tutta l'orchestra fortissimo intona festosamente la melodia (pag. 266).

Ed ora Beethoven avrebbe potuto allentare le redini alla sua fantasia e lasciarla correre liberamente pe' campi geniali, svolgere e variare il suo tema come aveva fatto nel finale dell'*Eroica*: invece questa volta si permise di far cosa nuova, diversa e che nessun cri-

tico s'attendeva. L'inno orchestrale si interrompe (pag. 276), come un brivido percorre l'orchestra (pag. 277) ed una voce nuova per essa, da molti secoli ammutolita, osa risonare sul suo capo quasi sprezzante, e dice: « Oh amici, non questi suoni, ma intoniamone de' più piacevoli e più pieni di gioia! » (pag. 278 e segg.). E subito un intero coro mescola trionfante la sua voce a quella dell'orchestra: « Gioia, gioia, bella scintilla divina, figlia dell'Elisio, noi penetriamo ebbri di fuoco, o celeste, il tuo santuario! ».

Quando ciò udirono i *Philister*, oh! come si guardarono in viso stupefatti, senza comprendere. « Diamine, cosa salta mai in testa a questo vecchio brontolone? ».

Il vecchio brontolone, Ludwig van Beethoven, il più grande poeta de' suoni, quello appunto che aveva condotto la musica alla sommità insuperabile, si volge a rimirare il cammino percorso coll'opera sua e dei suoi predecessori e dice: non più suoni, ma canti, non più un'arte cieca, ma veggente, non più sinfonie, ma poesia, lirica corale. E volgendosi dall'alto monte indietro, scorgeva tutto umile e basso e solo il suo sguardo s'incontrava con quello di una turba che da lontano lontano gli accennava e lo festeggiava: essi erano li antichi poeti, tra loro era Pindaro.

Quando quelle parole furono pronunziate sull'orchestra appunto mentre aveva cantato il più alto de' suoi poemi, pronunziate appunto dal sommo genio della musica strumentale, la storia della *musica* si chiudeva: si apriva l'età nuova della lirica, rinasceva l'antica poesia, rinasceva l'arte che era stata di Simonide e di Pindaro, l'arte che divenne di Eschilo e di Sofocle. Quando quelle parole avevano risonato, avrebbe potuto farsi innanzi un *académicien* ed annunziare: « *La musique a fait banqueroute* ». Giacchè dall'intimità di quest'arte risorgeva la poesia per una necessità intrinseca: l'orchestra ben aveva cantato la gioia con tutta la sua anima, ma la sua voce era da sola incapace di esprimere quel sentimento adeguatamente: occorrevano dei suoni « più piacevoli e più pieni di gioia », occorreva la perfetta poesia. E poichè l'arte di Beethoven non aveva favella, egli si rivolse ad una favella che non aveva suoni ed afferrò l'inno di F. Schiller, che fu elevato in regioni più sublimi e sconosciute, come una colomba stretta fra gli artigli di un'aquila.

E, se questo è il significato morale ed artistico della sinfonia,

certo non meno chiaro apparirà a chi ci ha seguito fin qui, quello filosofico. Il primo tempo, che rispecchia le sofferenze di un animo agitato vanamente e senza posa, lo scherzo che rispecchia lo sforzo di liberarsi da questo tormento, rappresentano in certo modo ciò che Fed. Nietzsche chiama *cultura alessandrina*; l'adagio, che rispecchia nella sua calma il mondo dei sogni, il mondo dell'illusione apollinea, rappresenta la *cultura artistica*.

« Il godimento che si ha da tutto il bello » dice stupendamente A. Schopenhauer (1), « il conforto che procura l'arte, l'entusiasmo dell'artista che gli fa dimenticare i dolori della vita, questo privilegio del genio sugli altri, che solo lo compensa del dolore che aumenta a misura che cresce la lucidità della mente, e della deserta solitudine tra una razza eterogenea, tutto questo riposa su ciò che la vita quale *cosa in sè*, la volontà, l'esistenza stessa, è un dolore costante, a momenti lamentevole, a momenti terribile, mentre la medesima, quale pura rappresentazione, considerata astrattamente e riprodotta dall'arte, è scevra di tormenti e somiglia ad un imponente spettacolo. Questo lato del mondo, riconoscibile astrattamente e riprodotto in un'arte qualsiasi, è l'elemento dell'artista. Egli è cattivato dalla contemplazione dello spettacolo dell'*obbiettivazione* della volontà: egli vi si arresta dinanzi e non si stanca di ammirarlo e di riprodurlo col rappresentare, e fa intanto egli stesso le spese di quella rappresentazione: cioè egli stesso è la volontà che diviene oggetto e rimane in continuo dolore. Quella pura, vera, profonda conoscenza della natura del mondo, diviene in sè il suo fine, ed egli vi si arresta dinanzi ».

« Così essa non è per lui, come per i Santi che raggiunsero una vera rassegnazione, un calmante della volontà, essa non lo redime per sempre, ma solo per alcuni momenti della vita, e non è per lui neppure un mezzo di uscire dalla vita stessa; solo di tanto in tanto un conforto nella medesima, fino a che, la sua forza accresciuta, stanco di questo giuoco, egli abbraccia la reale serietà. Come simbolo di questo passaggio possiamo riguardare la Santa Cecilia di Raffaello ».

---

(1) *W. als W. u. V.*, cap. 52 in fine.

Essa è un sollievo passeggiero, non già duraturo come quello del bramino che ha raggiunto il Nirwana, ed in certo senso del cristiano che è entrato nel regno di Dio (1). E bellissime, chi ben le intenda, sono le parole del gran filosofo della Cina (2): « L'homme instruit est [comme] une eau limpide qui réjouit; l'homme humain est [comme] une montagne qui réjouit. L'homme instruit a en lui un grand principe de mouvement; l'homme humain un principe de repos. L'homme instruit a en lui des motifs instantanés de joie; l'homme humain a pour lui l'éternité ».

L'orrenda visione della miseria reale torna infatti a turbare il sogno, fa precipitare l'edificio incantevole dell'illusione apollinea. « Nulla è più miserabile dell'uomo di quanto spira e serpeggia sovra la terra » aveva esclamato l'eroe di Omero; « l'uomo è il sogno di un'ombra » aveva detto il vecchio Pindaro, quando quell'edifizio cadeva innanzi i loro occhi: l'eroe di Beethoven prova anch'esso un senso di orrore, ma lo supera e si bea di una gioia più profonda, più duratura.

Il finale dai suoni « più piacevoli e più pieni di gioia » rappresenta in certo modo la *cultura tragica*. Dal mondo minerale e inorganico a quello animale ed alla passione umana, tutto è parvenza di un'unica volontà: nell'intimo sentimento dell'unità *dell'universo primordiale* e dell'eterna vita, l'individuo si perde ed oblia i suoi mali: « Tutti divengono fratelli, ove la tua dolce ala si ferma: i tuoi incanti riuniscono tutto ciò che la moda ha insolentemente separato ». E, se l'individuo soffre e rovina, vive la Madre eternamente generante, eternamente feconda, eternamente contenta del passare delle parvenze. « Voi vi prosternate, o milioni? O mondo, hai tu sentore del Creatore? Cercalo sovra la sfera stellata, ivi deve dimorare un caro Padre! ».

Così Beethoven, il grande infelice, colui « che gli uomini riguardavano come misantropo », colui che, a quanto ne scrive W. Goethe, trovava la vita un'insopportabile invenzione, il grande pessimista, insomma, levava l'inno più sublime alla gioia profonda e vera.

---

(1) Cfr. E. Renan, *Vie de Jésus*, soprattutto cap. XV.

(2) Confucio: *Lun-Yu*, I, 6, 21; riferisco la traduzione francese di M. G. Pauthier, *Les quatre livres de philosophie morale et politique de la Chine*, pag. 133.

Da un pezzo « gli ameni inganni della prima età » erano svaniti: già sui trent'anni, si vedeva costretto ad isolarsi dal mondo; perfino il regno de' suoni gli veniva tolto dalla sordità; non però la coscienza della sua infelicità valeva a paralizzare l'energia del suo genio, e, se egli soleva « consacrare il suo dolore col canto », seppe anche col canto superare il dolore, vincerlo, trionfarne e dalle tenebre della sua miseria mandò alla luce l'inno più vivo e più pieno di gioia. E quando, nella disperazione, invocava la morte liberatrice, non già il ricordare « le antiche speranze » temperava d'affanno la dolcezza del passo supremo, ma il pensiero di lasciare incompiuta l'opera sua, « di non fare per l'arte tutto ciò di cui si sentiva capace ».

Ed egli compì veramente l'opera sovrumana, il suo genio fece davvero il miracolo di cui era capace. Ma nessuno lo comprendeva, e si spense intanto abbandonato da tutti, pieno di dolori, nella miseria. — Immenso Beethoven.

X.

Chi per primo comprese il significato dell'opera di Beethoven non fu nè un musico nè un critico d'arte, fu un poeta: Riccardo Wagner.

La giovinezza di R. Wagner rivela i germi della complessità dell'anima artistica e della tendenza ad una cultura illimitata, che divennero caratteristiche del grande poeta. Fin dai primi anni dedito interamente all'arte, senza però mostrare un'attitudine ben netta, passava indeciso dallo studio della pittura alla poesia ed alla musica. Intrapresi al ginnasio gli studî classici, invaghitosi dei tragici greci, riconobbe nel drama la più alta forma d'arte, quella che in certo modo le comprendeva e superava tutte. Recatosi a Lipsia, ebbe occasione di frequentare i concerti del *Gewandhaus* e di udire musica di Beethoven. Tale commozione essa operò nell'animo del giovine che lo indusse a « divenir musicista ».

Si diede dunque Riccardo alla musica. Immersosi completamente nello studio e vivendo della pratica dell'arte, avvenne, ciò che era da prevedersi, che la corrente dominante lo travolse e lo trascinò seco.

Così consumò la giovinezza: solo nella maturità riuscì a trionfare di quella corrente e liberarsene: nella maturità, insomma, trovò la forza di sottrarsi alla balìa dell'*opera*, che minacciava travolgerlo

come aveva ingoiato l'attività di tanti artisti geniali. Si può dire che il *Tannhäuser* ed il *Lohengrin* siano le ultime *opere*. Sebbene R. Wagner si distacchi già in esse mirabilmente dalla *routine* delle produzioni musicali contemporanee, egli non è ancora giunto ad una visione netta della falsità artistica dell'*opera* e tenta ancora di riformarla. Ma dopo di esse egli acquistò coscienza sì chiara del malinteso su cui l'*opera* era basata, che si persuase di dover abbandonare completamente quel falso cammino per riprendere la via dell'arte vera nel punto ove si era arrestata.

Pertanto tutta l'attività artistica di R. Wagner fino al *Lohengrin* è da riguardare come una preparazione all'opera sua; nel Wagner delle *Fate*, del *Rienzi,* dell'*Olandese Volante*, del *Tannhäuser* e del *Lohengrin* non apparisce che fugacemente, sebbene sempre più netta, l'ombra del Wagner schietto e vigoroso del *Tristano*, dei *Nibelunghi,* dei *Maestri Cantori,* del *Parsifal.*

E però chi dice di ammirare Wagner fino al *Lohengrin* ma non oltre, deve questa sua ammirazione al malinteso dell'opera che crede ammirare. Egli ammira nel *Tannhäuser* e nel *Lohengrin* solo quanto non riflette la vera figura di Wagner, ammira in esse la scoria mescolata al metallo prezioso, quanto è conservato della forma dell'*opera*, quanto insomma non è il vero Wagner. Se comprendesse veramente il *Lohengrin*, dovrebbe ribellarsi; egli non dovrebbe, dice benissimo lo Chamberlain, andar oltre la *Pastorale*, composizione del poeta adolescente. Così gli spiriti aperti, non rari fino a qualche anno fa, che non andavano oltre Beethoven della *Patetica* e della seconda sinfonia, erano quelli che Beethoven non comprendevano nè punto nè poco, ma che tolleravano l'arte sua solo in quanto si avvicinava a quella cui essi giungevano, solo in quanto cioè il genio vero di Ludovico non vi si manifestava.

Fonte principale del malinteso che regna sull'arte di R. Wagner è voler considerare i suoi drami come una derivazione dell'*opera*, come un'*opera* riformata.

Se questo è vero ancora quanto al *Tannhäuser* ed al *Lohengrin*, è del tutto falso, come dico, quanto alle creazioni posteriori. Ad ogni occasione Riccardo protesta contro questo malinteso ed afferma di aver completamente rotto coll'*opera*. Tutte le sue produzioni, dalle *Fate* al *Lohengrin*, mostrano la tendenza sempre più accentuata ad

inalzare l'*opera* a drama. Questa tendenza lo conduceva a sforzare la natura dell'*opera*, riducendola a non essere più *opera*. Mentre in essa l'azione dramatica non era che un pretesto per procurare il godimento musicale, egli voleva ridurre poesia e musica a mezzo d'espressione dell'idea dramatica.

Questo sforzo si fa sempre più palese fino al *Lohengrin*. E la sua evoluzione artistica somiglia a quella di Beethoven, come abbiamo detto quando parlavamo del sinfonista, non tanto pel trasformarsi dello stile che rileviamo paragonando le prime con le ultime opere dei due artisti, la prima con la nona sinfonia, il *Rienzi* col *Parsifal* quanto per il cammino verso la realizzazione di un ideale artistico.

Il cammino di Beethoven era volto a raggiungere l'espressione poetica perfetta: giunto alle ultime opere, percorsa una via faticosissima, si accorge alla fine dell'impossibilità di pervenirvi colla pura arte dei suoni, dice: « non più sinfonie, ma lirica corale », e ricollega la musica alla parola. Il cammino di Wagner era volto a raggiungere con l'*opera* l'espressione dramatica perfetta: percorsa la sua via dalle *Fate* al *Lohengrin*, s'avvede dell'impossibilità di giungervi con quella forma d'arte, dice: « non più *opera*, ma drama », e fonde i varî elementi artistici in una nuova forma poetica. Il punto onde partì fu precisamente quello ove Beethoven si era arrestato: la IX sinfonia.

Egli nutrì sempre un'ammirazione senza limiti per il grande poema, ma non solo ne comprese le bellezze musicali: il giorno che in Bayreuth si deponeva la prima pietra del *Festspielhaus*, volle che l'orchestra intonasse la sinfonia della gioia.

Egli, come aveva riconosciuto mirabilmente il « necessario » errore su cui basava tutta l'opera di Beethoven, e quindi tutta la grandezza dei suoi sforzi, così aveva compreso che la nona sinfonia ne era stato coronamento: egli aveva veduto che il mare tempestoso della musica aveva condotto a galla la poesia, che la musica pura aveva compiuto l'opera sua nella storia dell'arte umana, che dal suo grembo era stata rigenerata l'arte perfetta.

Come anzi egli scorgeva nella musica di Beethoven dei *drami* che l'artista non aveva potuto esprimere se non imperfettamente, così vide colla nona sinfonia aperta la via alla nuova forma di poesia dramatica che, generata dalla musica, dall'arte universalmente,

eternamente, *puramente umana*, doveva essere il *drama puramente umano.*

R. Wagner è poeta religioso, e la sua religione (1) si riflette nella sua opera poetica. Ma egli è soprattutto artista e non si sforza già di seguire nella sua poesia preconcetti morali e filosofici: egli anzi intuendo col suo genio creava poeticamente e solo si faceva critico e filosofo spinto da inevitabile necessità, per rendere intelligibile al pubblico l'opera sua. Allora egli si studiava di dare una dichiarazione logica, un'espressione filosofica alle sue intuizioni poetiche e, come egli stesso ebbe a riconoscere, mentre nella creazione poetica procedeva con necessaria sicurezza, nella sua opera di dichiarazione gli avveniva di confondersi e di contradirsi. Questi malintesi erano occasionati soprattutto dal servirsi egli di schemi logici e di termini che prendeva a prestito da un pensatore che ammirava (L. A. Feuerbach prima, A. Schopenhauer poi) senza ben riflettere se essi rispondevano perfettamente al suo pensiero.

Se consideriamo la sua religione quale risulta dagli scritti, troviamo momenti ben definiti che rivelano convinzioni quasi opposte, e che sembrano tradire rivolgimenti completi avvenuti nella fede del poeta. Ma se poi, non rimanendo troppo attaccati alla lettera della sua dottrina, riguardiamo soprattutto alla religione quale appare dalle diverse creazioni poetiche, dobbiamo convincerci che questi rivolgimenti sono in realtà meno profondi, meno violenti, meno subitanei di quello che parrebbero a giudicare dagli scritti teorici e dalle lettere.

Possiamo distinguere quattro periodi nell'evoluzione religiosa del poeta. Fino al '48 Riccardo Wagner professò un cristianesimo molto

---

(1) Uso sempre questa parola nel suo senso più lato, come intende il Carlyle (*Heroes and Hero-Worship*, I, in principio): « By religion I do not mean here the church-creed which a man professes, the articles of faith which he will sign and, in words or otherwise, assert; not this wholly, in many cases not this at all... But the thing a man does practically believe (and this is often enough *without* asserting it even to himself, much less to others); the thing a man does practically lay to heart, and know for certain, concerning his vital relations to this mysterious Universe, and his duty and destiny there, that is in all cases the primary thing for him, and creatively determines all the rest ».

ideale e un po' pessimista; dal '48 al '54 sotto l'influsso della filosofia del Feuerbach, egli appare ottimista, ateo, rivoluzionario; dopo il '54 si dimostra pessimista, seguace convinto di A. Schopenhauer, dal quale solo negli ultimi anni si allontana alquanto, tentando di conciliare pessimismo ed ottimismo in un alto misticismo cristiano, nel riconoscimento cioè della presente degenerazione dell'umanità e nella fede in una futura rigenerazione.

Questi stadî dell' evoluzione religiosa del poeta corrispondono a periodi diversi, condizioni diverse della sua vita materiale e psichica che, io credo, valsero soprattutto a determinarli.

Considerate, dico, R. Wagner acclamato, inebriato dal successo del *Rienzi* dopo gli stenti e gli sconforti della sua vita parigina, fatto d'un tratto ed insperatamente *Kapellmeister* al teatro reale di Dresda, pieno di fiducia in sè, e di speranze; troverete il Wagner cristiano del primo periodo. Considerate R. Wagner che comincia a non esser compreso, amareggiato, malveduto, aggredito da critici che miravano a screditarlo, impedito nelle sue riforme da soprintendenti di teatro ecc., lui, per natura violento, appassionato, smanioso di dominare, intollerante di servitù, nemico acerrimo di quanto si opponesse al culto puro dell'arte per interessi economici ecc., consideratelo nel momento storico e sociale del quarantotto, amico di Michele Bakunine e di Augusto Roeckel e lo troverete ateo e rivoluzionario. Considerate R. Wagner esiliato, nella miseria, lontano dagli amici, dal mondo dell'arte, costretto ad un'opera di creazione come quella dei *Nibelunghi*, senza speranza di poterla mai comunicare al mondo e farla comprendere, e troverete il Wagner incondizionatamente pessimista. Considerate infine R. Wagner in Bayreuth, che ha compiuto l'opera gloriosa, trionfato di ogni sorta di difficoltà, amato, felice, tranquillo, e troverete il Wagner altamente cristiano, che sente ancora il male della vita presente, ma saldamente ha fede negli alti destini dell'umanità.

Certo nelle produzioni poetiche si rispecchia la religione del poeta nella forma che professava nei singoli periodi: il *Tannhäuser* e il *Lohengrin* rispondono al primo periodo cristiano; l'*Anello del Nibelungo* e il progetto del *Gesù di Nazareth* al periodo dell'ottimismo ateo e rivoluzionario, in cui il poeta attendeva da una prossima rivoluzione universale lo stabilimento del regno d' amore. Sigfrido,

l'eroe principale, rappresenta l'uomo perfetto quale allora se lo figurava il poeta, l'eroe forte e bello, che sempre ama, tutto dedito al sentimento presente della vita, incurante dell'avvenire, di ogni legge divina, di ogni convenzione umana, che non sa il timore, che spezza la lancia di Wotan, e manda in rovina il regno della legge. Al periodo schopenhaueriano rispondono il *Tristano ed Isotta*, ove gli amanti, sotto l'incubo della passione, maledicono la vita invocando come « notte d'amore » la morte liberatrice, ed i *Maestri Cantori* d'altronde, ove, come è noto, tutto il drama si svolge nell'animo di Hans Sachs che giunge alla *rinunsia* del suo amore per Eva e ad operare solo per la sua felicità. Al periodo ultimo, cristiano, risponde *Parsifal* che, illuminato dalla sua « compassione » (*durch Mitleid wissend*), rinnegando la sua volontà, riconquista la lancia sacra, salva Anfortas e Kundry ed apporta « redenzione al Redentore ».

Ma se la religione del poeta si rispecchia sull'opera sua nei diversi aspetti, a chiunque saltano agli occhi somiglianze essenziali tra creazioni poetiche di diversi periodi. Troviamo, ad es., nell'*Olandese volante* ed in *Tannhäuser*, tipi del primo periodo cristiano del poeta, la rinunzia, e la rinnegazione della volontà che ritroviamo in Wotan del periodo ottimista rivoluzionario ed in Re Marco ed Hans Sachs del periodo schopenhaueriano, e d'altronde in Senta ed in Elisabetta quell'esaltazione della volontà mediante la compassione redentrice, che ritroviamo in Parsifal. Sono innegabili somiglianze tra il Gesù, Sigfrido, Parsifal, tra i due eroi socialisti, anarchici ed il cristiano coronato sacerdote del Graal. Troviamo nella stessa opera riuniti esempî di diverse perfezioni morali: accanto a Sigfrido, l'uomo perfetto che sempre ama, Wotan che, come scrive R. Wagner, « giunge alla tragica altezza di volere la sua fine » ecc., troviamo insomma elementi che si prestano a dare all'opera diverse significazioni, conformi alle varie filosofie del poeta: egli stesso, anzi, in tempi diversi riconobbe differenti significati morali e religiosi ai suoi drami (1).

(1) È maravigliosa l'interpretazione diversa dei *Nibelunghi* che dà il poeta in due lettere al Roeckel, l'una del 25 gennaio 1854 (anteriore alla conoscenza della filosofia dello Schopenhauer), l'altra del 23 agosto 1856 (Cfr. *Briefe an A. Roeckel v. R. W. eingeführt durch La Mara*, pag. 21 e segg. e pagina 65 e segg.), per le quali bisogna convenire che non aveva in fondo torto il

Tutto ciò ci induce a ritenere che i rivolgimenti rilevati nella religione del poeta siano più formali e superficiali che profondi e sostanziali. Si può dire in conclusione che in R. Wagner si rilevano due tendenze fondamentali opposte: l'una pagana, ottimista, l'altra cristiana, pessimista, che ora l'una ora l'altra prevale, secondo le disposizioni d'animo, e l'*ambiente* in cui il poeta si trova, manifestandosi in aspetti diversi.

Non è certo nostro còmpito fare uno studio dettagliato della religione del poeta nelle diverse fasi della sua vita, poichè noi vogliamo solo studiarci di riconoscere il significato della sua opera nella storia dell'arte; ci basta aver rilevato che la sua poesia è eminentemente religiosa, è espressione diretta della sua religione, e passiamo a considerare in sè l'opera d'arte.

(*Continua*).

VINCENZO TOMMASINI.

Nietzsche nello scrivere (*Der Fall Wagner*, § 4), a proposito della *Trilogia*: « ..... Wagner's Schiff lief lange Zeit lustig auf dieser Bahn. Kein Zweifel, W. suchte auf ihr sein höchstes Ziel. — Was geschah? Ein Unglück. Das Schiff fuhr auf ein Riff; W. sass fest. Das Riff war die Schopenhauerische Philosophie; W. sass auf einer concräten Weltansicht fest. Was hatte er in Musik gesetzt? Den Optimismus. W. schämte sich. Noch dazu einen Optimismus, für den Schop. ein böses Beiwort geschaffen hatte, — den ruchlosen Optimismus. Er schämte sich noch einmal. Er besann sich lange, seine Lage schien verzweifelt... Endlich daemmerte ihm ein Ausweg: das Riff, an dem er scheiterte, wie? wenn er es als Ziel, als Hinterabsicht, als eigentlichen Sinn seiner Reise interpretirte? Hier zu scheitern — das war auch sein Ziel. Bene navigavi, cum naufragium feci..... Und er uebersetzte den « Ring » in 's Schopenhauerische ».

DEI RAPPORTI FRA L'IDEA E LA SUA MANIFESTAZIONE NELL'ARTE E SPECIALMENTE NELLA MUSICA

Scrivo queste righe per una curiosa ragione: quella di prevenire che altri le scriva, traendo da alcune premesse storiche conclusioni ch'io credo false e dannose all'arte.

Quando penso alla manìa critica e al poco sentimento artistico dei tempi nostri, mi sembra inverosimile che certi dati storici sull'origine di parecchi capolavori e sul modo come questi furono elaborati, non sieno già caduti fra gli artigli di qualche critico o qualche estetico famelico di novità il quale non ne abbia tratto un edifizio colossale di ipotesi, di teorie, di spiegazioni, interpretazioni e significati inauditi di quei capolavori; significati rimasti ignoti fino ad oggi a tutti coloro che pure gustarono, compresero e si entusiasmarono per quelli.

Intendo parlare di alcuni, dirò così, stratagemmi impiegati consciamente od inconsciamente anche da sommi compositori, onde provocare l'erompere della vena musicale e stimolar l'invenzione. Narra lo Schindler, l'amico di Beethoven al quale egli fu compagno fedele e quasi inseparabile negli ultimi dodici anni della vita, che il grande musicista, nel comporre, immaginava talvolta persone e scene drammatiche e anche nel suonare dava a quei brani un'interpretazione ed un accento corrispondente al dramma ch'egli vi sottintendeva. Lo stesso faceva Haydn.

Io mi meraviglio, dico, che, essendo tutto ciò più o meno noto, ancora non sia stato pubblicato uno studio minuzioso, accurato sul

modo di interpretare le composizioni del Beethoven, appoggiandosi su questi dati; e, messo da parte quel vecchiume dello spontaneo sentimento dell'arte che presume indovinare, fare una novella edizione delle sonate beethoveniane, rinzeppata a piè d'ogni pagina di note critiche, estetiche e storiche, che diano il perchè di ogni battuta spiegando tutto ciò che accade e si nasconde sotto il velame degli accordi strani.

Sappiamo bene che di musica basata sopra tali puerilità ne esiste; e dove realmente, se vi aggrada, potete andare a ricercare qual fatto o quali parole l'autore abbia, in questo o quel punto, voluto significare. Cosa non facile; tanto che, per es.: il Liszt, nella partitura del suo *Dante*, si decise a scrivere sotto le note dei tromboni sillaba per sillaba le famose parole: « per me si va nella città dolente », senza di che si sarebbe forse potuto intendere tutt'altro.

Grazie al cielo l'arte musicale ha parlato anche la *sua* lingua e vi sono stati e vi sono ancora intelletti che quella lingua hanno compresa, e ne hanno fatto la loro delizia. Che cosa importa a noi di un programma ascoso nella musica? Nulla. Ma la questione acquista interesse perchè si rannoda col fatto sopra accennato dell'aiuto che tali schemi drammatici porgevano anche a sommi compositori, quali un Beethoven e un Haydn.

Quale valore dobbiamo noi dare a questo fatto? È per l'arte cosa utile l'investigarlo?

Senza stare ad esporre qui una teoria dell'arte, una cosa mi sembra che si possa accettare senza discussione; o, per lo meno, in una cosa io suppongo che il lettore vada con me d'accordo (e, nel caso contrario, lo prego di metter da parte queste pagine), ed è che un lavoro d'arte qualsiasi non deve, *come arte*, aver bisogno di un'interpretazione. « Una opera d'arte deve giustificarsi da sè stessa » dice lo Schiller. Ma dico *come arte*, poichè tutti sappiamo che, essendo l'arte più o meno sempre legata ad elementi particolari ad un tempo o ad un paese, l'ignoranza assoluta di questi particolari può impedire in parte la comprensione di tutto il significato di un certo lavoro. Ed in questo senso non di rado una discreta interpretazione critica non solo non è superflua, ma è necessaria.

Tuttavia dobbiamo subito osservare due cose: 1° che questo caso verificasi sopratutto, anzi quasi esclusivamente, per opere di tempi

o regioni da noi remote; 2° che la musica, meno di ogni altra arte, sente il bisogno di tali aiuti.

Chi non sa che in molte parti l'Iliade perderebbe interesse per noi se, per altre vie, non avessimo notizia del mondo ellenico? Quanta della bellezza della Divina Commedia è lettera morta per chi ignora lo schema del mondo cosmico e psichico che il medioevo fermò nella filosofia di S. Tommaso e che in Dante trovò la sua grande sintesi poetica?

È certo per altro che ciò che tocca veramente l'intimo delle cose in ciò che esse hanno di più eterno, non perde nè per lontananza di tempo, nè per differenza di costumi. Andromaca ed Ettore alle porte Scee, Francesca da Rimini e tutte le scene della natura con i suoi splendori antelucani, e il sole saettante il giorno da tutte parti e i raggi serotini e lucenti che Dante quasi per incanto magico ci fa vedere nel Purgatorio e perfino le visioni del Paradiso, non hanno bisogno di commenti; o almeno nessun commento ne farà sentir la bellezza a chi da per sè non seppe sentirla.

Tutto ciò appartiene incondizionatamente al patrimonio eterno.

Ma precisamente perchè tali punti segnano forse il culmine dell'arte, l'arte non può fermarsi esclusivamente su di essi.

Come l'arte non è che il fiore dell'attività intellettuale dell'uomo, così nell'arte stessa non possiamo dimenticar sempre le radici da cui essa trae il suo primo nutrimento. La vita reale e perciò la vita speciale di un popolo e di un tempo sono, per dir così, il terreno in cui l'arte affonda le sue radici per sollevarsi poi e tendere a quella idealità che non è più di questo o quel paese, di questa o quell'epoca, ma è eterna.

Questo ch'io dico accade in più larga misura nelle arti descrittive che nelle plastiche e nella musica. L'arte, come in modo splendido l'ha mostrato Arturo Schopenhauer, rende ciò che di essenziale, di tipico vi è nelle cose e negli avvenimenti; a questo « essenziale o tipico » egli consacrò il nome di *idea*, modificando o rinnovando il concetto di Platone. Ora è necessario osservare che questa *idea*, questo tipo delle cose, non è mai così scevro delle particolarità caratteristiche di un tempo o di un popolo, come forse a prima vista potrebbe sembrare. Prendiamo la figura dell'uomo; altro è il tipo greco, altro quello del Rinascimento quale lo ritroviamo, per esempio, nel

Donatello. V'è qualche cosa in questo che non ritroviamo nell'ideale greco.

Io sono persuaso che il tipo del Rinascimento è più ristretto ad un periodo speciale di tempo (rappresentando un modo di sentire particolare a quel periodo e non a tutti) mentre il tipo greco, perchè più corrispondente all'*idea* dell'uomo, appartiene con più libertà a tutti i tempi. Questo concetto dell'Idea platonica nell'arte non è, ai giorni nostri, una novità. Molti scriventi di cose d'arte si appellano ad esso più o meno confusamente, come per es.: il Taine, il quale su questo punto ha, senza nominarlo, copiato lo Schopenhauer alla lettera, ma intendendone lo spirito a rovescio. Io, per non ripetere qui ciò che lo Schopenhauer ha espresso con chiarezza e con forma maravigliose, rimando il lettore agli scritti del grande filosofo, procurandogli così anche il piacere di ritrovare nella loro forma originale una buona dose dei pensieri sull'arte, sulla scienza e sulla filosofia in genere che, frammentariamente e male intesi, s'incontrano ad ogni passo negli scritti moderni.

L'*idea* è sempre, nell'arte, legata ad alcune particolarità le quali, come ho detto, appartengono soltanto ad un tempo o ad un popolo. Può l'*idea* spogliarsi del tutto di questi elementi variabili e perciò ad essa estranei e comparire, per opera dell'arte, nella sua purissima essenza? Io non lo credo; più o meno ogni opera d'arte porta con sè di questi elementi caratteristici non tanto dell'*idea*, quanto del tempo e del luogo dove essa nacque.

Sotto questo punto di vista alcuni schiarimenti critici possono esser di grande aiuto; poichè sebbene tutto ciò che è accessorio non faccia parte immediata della bellezza artistica, tuttavia questa si posa su quelli accessori, anzi sembra svolgersi da essi in modo così necessario che non è più possibile vedernela separata. Per portare un esempio, torno alla Divina Commedia. Tutta la costruzione del poema riposa sulla cosmologia tolemaica; ed io sostengo che, trasportata (se fosse possibile) nel sistema copernicano, non solo lo schema esteriore, ma tutto l'intimo carattere, tutte le bellezze che, come gemme, rifulgono da ogni parte di quell'edifizio simmetrico, preciso e rilucente, perderebbero gran parte del loro splendore e certamente la mirabile armonia che rilega in un concetto, come in una figura unica tutto l'universo nei suoi rapporti fisici e morali, sarebbe del tutto perduta.

Veggasi quanto monchi divengano simili « poderosi temi » nella poesia moderna; per es.: nel *Faust* del Goethe. E ciò principalmente pel sistema cosmologico che non permette di rinchiudere in un disegno artistico concezioni di quel genere. La nostra cosmologia si perde nel mistero dell'infinito da ogni parte; senza principio e senza fine nel tempo, senza confini da ogni lato, senza una direzione assoluta nei suoi movimenti; tutto sembra muoversi come a colui che ha il capogiro; poichè in realtà, nell'infinito del tempo e dello spazio, tutto resta eternamente dove è sempre stato. — Con tali dati una sintesi che voglia presentare un quadro di tutte le manifestazioni fisiche, intellettuali e morali del mondo, nelle forme dell'arte, come potè fare il Dante, è oggi impossibile.

L'infinito è un monocordo che rende, è vero, un suono profondo; ma sempre lo stesso: quello dello spavento avanti all'arcano, al buio che ci avvolge da ogni lato. La varietà delle parti scomparisce avanti all'immensità del tutto.

L'arte non può partire che da dettagli, da fatti concreti e, da questi, sollevarsi alla vastità del tipo, dell'« idea platonica ». Egli è perciò che l'opera d'arte conserva sempre i segni della sua origine e l'altissima idealità vi trasparisce soltanto « come tra nebbia lampi » senza che essa possa in modo completo trovarvi la sua dimora. Così accade alcune volte che nel riavvicinarci dopo lungo tempo ad un'opera d'arte, la ritroviamo alquanto inferiore alla memoria che ne avevamo serbata. Nè questo può del tutto spiegarsi dal fatto che noi inconsciamente abbiamo col tempo lasciato cadere in dimenticanza ciò che di veramente accessorio o anche ciò che di disarmonico si trovava in quell'opera; poichè, se ciò è vero, è anche vero che l'artista non avrebbe potuto ridestare in noi la visione di quell'altissima *idea* rimasta così caramente impressa nel nostro spirito, se non fosse partito da quei dettagli e di essi non si fosse servito quasi di gradino per giungere al fulgore incondizionato della sua visione.

È perciò necessario addentrarsi e conoscere almeno fino ad un certo segno quei dettagli, senza di che la bellezza ideale dell'opera andrebbe per noi in gran parte perduta.

*
* *

Ma, come ho detto sul principio, se tutto ciò ha un gran peso per le arti plastiche e descrittive, ne ha uno molto leggiero per la musica.

La musica è arte essenzialmente lirica nel senso che essa non ha alcun legame diretto coi dettagli delle cose e della vita. Essa può darci soltanto l'intimo sentimento che, avanti alla contemplazione dei dettagli delle cose e della vita, si desta nell' animo nostro. L'animo nostro è, in un certo modo, l'intermediario tra il mondo e la musica; ma legame diretto fra mondo e musica non esiste. Essa trae la sua origine dal fondo del nostro animo e la forma stessa in cui si traduce, il ritmo nel suo duplice aspetto di misura e di suono (1), non ha altro ufficio nel mondo; il ritmo è un mezzo che appartiene principalmente alla musica e la stretta parentela che passa tra il verso e la musica, riposa appunto sul ritmo.

Da tutto ciò segue che i fatti esterni hanno un legame così mediato, un rapporto così lontano con la musica, che lo studio critico delle circostanze in cui l'opera musicale ebbe origine, non può aggiunger nulla alla comprensione di questa, mentre (come s'è visto sopra) per tutte le altre arti, può, in alcuni casi, esser veramente di grande importanza.

Dirò di più: nella musica tali ricerche possono riuscire di non piccolo danno, poichè esse possono snaturare l'opera musicale, trascinandoci a ricercarvi ciò che essa non può e mai potrà dare — i fatti concreti della vita; e offuscando così, anzi facendoci perder di vista quella bellezza propria della musica che nessun'altra arte può darci con la stessa intensità — la contemplazione diretta dei più profondi, dei più riposti movimenti dell'animo umano, anzi propriamente dell'anima del mondo, non nella quasi pietrificazione di fugaci momenti come nelle arti plastiche, ma nella mobilità reale della vita e, per dir così, nel mistero stesso della loro generazione.

Mentre adunque, in tutte le altre arti, l'accessorio, il particolare di un tempo si attacca così tenacemente alla *idea* pura da non po-

(1) I rapporti dei suoni non sono che rapporti di numeri di vibrazioni; ritmi.

terne più esser separato, come l'edera cresciuta con l'albero — nella musica anche se, come abbiamo veduto, esso può avere avuto talvolta parte nella generazione dell'opera, cade poi da sè medesimo e la forma ideale emerge nuda dall'agitazione degli elementi psichici, come Venere dalle onde del mare.

A quale scopo preoccuparci ancora di queste onde che nulla hanno più da fare con l'opera prodotta? A che perdersi a rintracciare nelle creazioni per es.: del Beethoven quelle finzioni che possono benissimo, del resto, aver giovato a lui come mezzo artificioso per romper l'uscita alla vena dell'invenzione, come lo scalpello a spezzare il sasso perchè ne scaturisca l'acqua viva della sorgente?

Il Beethoven ebbe così spesso ricorso a questi mezzi che alcuni suoi amici, ai quali ciò era noto, chiamarono le sue sonate « Opere (drammi) nascoste » (*verkappte Opern*); e vollero anzi persuadere e riuscirono a persuadere il grande artista a prepararne una nuova edizione indicando egli stesso gli avvenimenti e i pensieri che in quelle, secondo loro, si svolgevano. Fortunatamente il genio salvò l'artista; egli stesso si avvide del quanto questi programmi rimanessero al disotto della concezione musicale e quanto anzi ne deturpassero l'intuizione e protestò poi contro uno di questi, diciamo così, commentari composto non so da chi, per alcune sue sonate, e scrisse: « se « si vogliono spiegazioni, esse si riducano ad indicare il carattere « generale della composizione ».

Tale infatti è il caso della Sinfonia pastorale; dove anzi la sola indicazione di « pastorale » potrebbe bastare; e volentieri regaleremmo all'autore i singoli programmini d'ogni pezzo.

Chi ascoltando per es. il delizioso adagio di questa Sinfonia andrà a pensare al ruscello il cui gorgoglìo è evidentemente voluto imitare dal movimento degli instrumenti ad arco? Nella mente dell'ascoltatore geniale, questo movimento entra nella ricca categoria delle forme musicali che la fantasia dell'autore sapeva così mirabilmente intrecciare coi suoi temi; e mentre il ruscello e i campi e l'aria luminosa restano nella mente del compositore, a noi giunge soltanto l'espressione ideale dell'animo suo: la musica nel senso vero e proprio della parola.

Certo che la tempesta ci dà così evidente il carattere di questo sublime spettacolo naturale, da non poter essere scambiato con altra

scena. Se, ignari, fossimo chiamati ad apporre un titolo alle altre parti della Sinfonia, difficilmente si può dire che indovineremmo il pensiero del Beethoven; per questa, ognuno scriverebbe la stessa parola: tempesta. E veramente, di tutti i fenomeni, la tempesta è quello che più si rannoda alla musica; l'udito vi ha gran parte e il crescere e diminuire della sua intensità non a caso ma secondo lo esplicarsi delle cause che reggono lo svolgimento di tutto l'immane fenomeno, ne fanno in certo modo una creazione artistica dove realmente non è possibile non vedere l'intima parentela che lo avvicina alla musica. Essa è, come i poeti hanno detto, la voce della natura commossa, come la musica quella dell'animo umano.

Del resto questo legame che più o meno mediatamente stringe la Sinfonia pastorale a scene del mondo esterno è appunto ciò che la mette al secondo posto relativamente a tutte le altre otto.

***

Le osservazioni precedenti sui rapporti fra l'opera puramente musicale e i pensieri astratti o la visione di scene concrete che possono aver contribuito alla produzione di quella, ci suggeriscono anche la spiegazione di un fatto osservato già da altri; ed è che, non di rado, il profano (di genio peraltro), può intendere e vedere tutta l'idealità di un'opera d'arte con una chiarezza superiore perfino a quella dello stesso autore. Per quanto una simile affermazione abbia del paradosso, pure l'esperienza la dimostra vera e l'intelletto ne vede facilmente la ragione. Tutti quelli accessori, la memoria dei pensieri, degli avvenimenti e delle scene della vita reale che contribuirono a sollevare l'animo dell'artista a quel grado di sentimento, di energia e di visione interna, capace di dare origine alla creazione dell'opera musicale, tutti questi accessori, dico, non si scancellano facilmente dallo spirito dell'artista e, avanti alla sua stessa opera, egli risentirà e vedrà ripopolarsi la sua fantasia di quelle figure, di quei pensieri che avevano accompagnato la laboriosa fatica della creazione. E questo tanto più quanto questa creazione fu veramente laboriosa come generalmente accadeva al Beethoven. Così si comprende bene quello che lo Schindler narra della interpretazione alquanto circostanziata con la quale il Beethoven eseguiva le sue composizioni. Ma venga

una mente geniale come quella di un Rubinstein e, davanti alle creazioni del Beethoven egli vedrà, sentirà spontaneamente tutta l'idealità dell'opera, senza i pregiudizi ed ignorando le circostanze di fatti estranei impresse nella mente del compositore; e l'opera d'arte uscendo dalla sua interpretazione, libera da ogni zavorra, volerà purissima verso l'*idea*. Egli (ardito a dirsi) ci darà l'opera del Beethoven più completa di quello che l'autore stesso non avrebbe saputo fare.

La preferenza che, non di rado, grandi artisti hanno mostrato per alcuna delle loro opere che la posterità ha poi quasi dimenticato, è un bello esempio che illustra ciò ch'io dico. Così il Tasso dichiarava la *Gerusalemme conquistata* superiore alla *liberata;* e Cervantes sembra facesse maggior conto delle *Fatiche di Persile* che dell'immortale *D. Quixote.*

E non solo l'abitudine e i pregiudizii, ma lo stesso carattere nazionale contrastano all'artista il raggiunger sempre quell'altezza ideale che non appartiene esclusivamente ad un tempo o ad un popolo. Anche il carattere nazionale accompagna l'opera come una di quelle particolarità che non fanno essenzialmente parte dell'*idea*, ma che tuttavia non l'abbandonano mai totalmente. Nondimeno, quanto più l'inspirazione fu elevata e quanto più questa potè prender forma adeguata nell'arte, tanto più le differenze di carattere nazionale tendono a discendere al secondo posto; mentre, in opere di minor levatura, sono quasi ciò che ci colpisce come il più attraente.

Dal che scaturisce una osservazione molto importante: ed è che nel passare di un'arte da un popolo all'altro, quando questo passaggio accade spontaneo e perciò corrisponde ad un bisogno dello spirito, questo fa in certo modo il lavoro che lo stomaco fa nell'assimilare il cibo: prende ciò che vi è di essenziale e lascia il resto; e in questo resto, principalmente il carattere nazionale. Nella musica ciò accade in un duplice campo: nella scelta della forma e nell'interpretazione. Giacchè pregio, pregio invero pericoloso della musica, si è appunto quello di dovere ogni volta esser fatta rivivere della vita altrui, sottostando all'altrui interpretazione.

Ma lasciando l'interpretazione personale per parlare di quella che un popolo, nel suo insieme dà all'arte di un altro popolo, io trovo essere questo un fatto di grande importanza; poichè in esso abbiamo

la prova che questa o quell'arte ha realmente un significato per esso. All'azione deve corrispondere una reazione; e colui che (sià una persona o un popolo) si lascia passivamente inoculare le creazioni altrui, senza che il suo spirito reagisca e, assimilando, trasformi veramente in sangue del suo sangue l'opera altrui — costui è un corpo morto e l'arte di qualsivoglia tempo e di qualsivoglia paese avrà per lui il significato che può avere per una macchina riproduttrice — l'organetto.

Certo che è facile spingere all'assurdo queste mie osservazioni e concluderne che, nello stile, nel modo di eseguire (parlo ora principalmente di musica) nulla abbia da insegnarci la terra d'onde quell'arte ci viene. È questione di limiti e nell'arte, come in tutte le cose dove non l'intelletto puro, ma l'animo interviene, i confini sono sempre incerti. Fin dove questo intervento dell'animo di un popolo in quello di un altro, nell'assimilarsi il suo genio, sia autorizzato a spingersi, è cosa che non si lascia determinare; ma intervenire deve sempre.

Così, per toccare un esempio, s'inganna chi vuole in Italia eseguite le composizioni del Bach o del Beethoven imitando punto per punto l'interpretazione tedesca, come farebbe opera vana quel tedesco che, punto per punto, ricopiasse il nostro modo di eseguire la nostra musica. Se nella musica nostra o in quella tedesca v'è qualche cosa che parli veramente a tutti, varcando i confini della nazionalità, si lasci questo qualche cosa produrre nell'animo altrui quelli effetti che spontaneamente produce.

Questo sarà risultato vivo; sarà spirito che vivifica, e non lettera che uccide. E questa libertà, con la quale il genio di un popolo va incontro a quello di un altro, lo difenderà anche dalla mediocrità della *routine;* poichè chi prende per libera scelta e non riceve per tradizione, è evidentemente attratto da un sentimento del bello che si solleva sui convenzionalismi e si ride dell'uso comune. E forse da questo processo di elezione ciò che veramente è grande e bello, emergerà più limpido che mai.

Nè tutto ciò deve riferirsi soltanto alla interpretazione; negli stessi particolari tecnici, impiegati dall'artista nella costruzione dell'opera sua, noi scuopriamo talvolta rimasugli di altri tempi, forme viete che il compositore adopra per abitudine di tradizione, senza che egli

abbia avuto coscienza della contradizione in cui essi trovavansi col suo proprio ideale; contradizione che salta subito agli occhi dell'ascoltatore geniale. Un esempio luminoso di questo che io dico, lo abbiamo nel *cantus firmus* di alcuni compositori del XVI secolo. Quando nello *Stabat Mater* di Josquin de Pres troviamo come canto fermo la canzone *Comme femme*, s'illuderebbe chi volesse ricercare un legame fra questa canzone e la composizione dello *Stabat*.

Quel canto è in misura talmente lenta, che diviene per l'ascoltatore affatto irriconoscibile e s'ingannerebbe a partito chi, facendo cantare questo *Stabat*, volesse farne risaltare il *cantus firmus*. Josquin adopra questo modo seguendo la tecnica del comporre che era giunta così a lui e che egli aveva così appresa; ma il suo genio sa dire e fare altra cosa che il semplice contrapuntare un canto dato.

Per questa ragione è spesso infondato il biasimo degli storici contro l'uso di tali canti fermi profani, anche nella musica religiosa. Tutti abbiamo facilmente appreso nelle scuole a ridere dell'*Omme armé*, ma che questo tema, in alcuni casi, possa aver dato origine a belle composizioni, è meno facile a vedersi. Le composizioni polifoniche erano cominciate col contrapuntare un canto fermo conosciuto; più tardi il compositore, nel creare questi contrapunti e nel combinarli tra loro, aveva sentito a poco a poco crescer le ali alla sua fantasia e si era sollevato a costruire con essi un insieme che derivava direttamente dall'invenzione sua; e il *cantus firmus* rimaneva come un vecchio istromento del mestiere che il compositore, per abitudine, non si decideva ancora a metter da parte. Non si deve dimenticare che un vero musicista geniale, componendo, cerca di realizzare sentimenti e forme che altri non ha mai sentito nè veduto. Egli lotta perciò con l'uso e con pregiudizii i quali possono da lui esser vinti non sempre completamente. I successori poi, ammaestrati da quelli esempii geniali, hanno avanti al loro intelletto, talvolta, con maggior nettezza quelli ideali; li afferrano prontamente e li spogliano di quello che l'uso e i pregiudizii o anche l'imperizia vi avevano, per così dire, appiccicato.

Ciò vale non soltanto per mediocri artisti, ma anche pei grandissimi.

Che se dalle forme intrinseche della composizione scendiamo alla sua veste, alla qualità dei suoni, insomma agli strumenti scelti, le

imperfezioni divengono anche più sensibili. Prendiamo per esempio il grande Bach; molte tra le bellissime composizioni sue per clavicembalo non raggiungono la loro perfetta espressione o vengono anche totalmente travisate eseguendole su questo istrumento; e non parlo qui della spinetta, ma del pianoforte in genere. Il legato, l'intreccio delle voci, non può che molto imperfettamente rendersi dal pianoforte e molto meno dal clavicembalo; così che spesso splendide creazioni come se ne trovano a dovizia nel *clavecin*, divengono, sotto le mani di un pianista, nè più nè meno che insopportabili. E ciò non solo per l'ordinaria incapacità del pianista, ma per lo istrumento stesso il quale non conviene a tal genere di composizioni. È tanto facile quanto superficiale l'obbiezione che il Bach dovesse, meglio di ogni altro, sapere per quale instromento componeva e adattarsi perciò al carattere di quello; tuttavia la cosa non sta così; e, dalle ragioni sopra addotte, se ne vede anche il perchè. E il Mozart fu dello stesso parere quando egli medesimo si decise a trascrivere per istrumenti ad arco alcune fughe del *clavecin* (vedi Jahn: *Vita di Mozart*). La ragione sta, come ho detto, nell'uso. Ai tempi del Bach il senso dell'instrumentazione, ossia della scelta conveniente dei mezzi fonici non era così progredito come ai giorni nostri, dove anzi è divenuto una preoccupazione eccessiva. Il musicista, e specialmente un musicista come il Bach, aveva la musica non solo nelle orecchie, ma sopratutto nella mente; e quando le sue concezioni discendevano dal suo spirito nei mezzi pratici destinati a trasmetterle nelle orecchie altrui, non sempre la corrispondenza era perfetta.

Molte delle composizioni del Bach non sembrano scritte per nessun instromento; e se convengono in parte ad uno, ne richiedono altro in altre parti. Tale è la ragione della pluralità di instrumenti nell'orchestra, la quale è non di rado reclamata evidentemente dalle composizioni del Bach, sebbene sempre in quel modo discreto che si conviene alla loro maravigliosa unità organica.

Tornando al pianoforte, la sua incapacità a rendere il legato e la polifonia melodica così ricca nel Bach, potrebbe essere migliorata, rinunziando a gran parte degli effetti di sonorità e suonando l'intiera composizione quasi sempre dal *pianissimo* al *piano* in modo che la legatura melodica, le sfumature, i coloriti e la chiarezza nella indipendenza delle parti possano ottenersi senza rompere la linea

melodica con quel maledetto martellamento continuo di cui generalmente i pianisti moderni fanno tanto sfoggio e che riduce una fuga del Bach al romore di otto o dieci macchine da scrivere in azione.

Come gustare per es. la deliziosa, soavissima fuga in fa ♯ magg. (n. 13) se non cercando appunto di renderne con estrema dolcezza di tocco tutte le delicatissime legature e la grazia dei rapporti armonici?

Così ancora la sublime fuga IV in do ♯ min. La quale, del resto, è troppo superiore ai mezzi offerti dal pianoforte perchè, chi non è capace di leggerla da sè stesso, possa averne una impressione completa, qualunque sia l'esecutore che gli serve da interprete.

Da tutte le osservazioni precedenti parmi doversi concludere due cose:

1° Che la critica nella musica (parlo di quella critica minuziosa che si diletta specialmente della ricerca dei fatti, delle circostanze e dei dettagli che accompagnarono la creazione di un'opera d'arte) una tal critica, dico, se è oziosa e sopratutto noiosa in tutte le arti, lo è in un grado superlativo per la musica, dove anzi diviene di danno positivo;

2° Che l'esecutore, nel rendere l'opera musicale non deve lasciarsi troppo imporre da questi studiosi della corteccia, anzi dei muschi che ricuoprono l'albero, dimenticando o non vedendo l'albero stesso. L'interprete geniale vada diretto all'albero; contempli e rifaccia sua nell'intimo dell'animo l'opera d'arte; e, se così saprà renderla, avrà fatto tutto. Che se a questo non giunge il suo spirito, ogni studio critico non gioverà a nulla.

Chi desidera un esempio di questi due modi di procedere a proposito appunto del Beethoven, può averlo ricordando (se ha avuta la felicità di udirla) l'interpretazione del Rubinstein in confronto con quella del Bülow; del quale abbiamo pur troppo quel monumento di pedanteria che è la sua edizione critica delle sonate del Beethoven e che ora, disgraziatamente, comincia a diffondersi nei conservatorî e nell'uso comune.

ALESSANDRO COSTA.

RECENSIONI

Storia.

Compendio di storia delle belle arti. **Parte quarta:** ***La musica*** **(*Biblioteca del Popolo*). — Milano, Società Editrice Sonzogno.**

Dove mai gli editori della *Biblioteca del Popolo* siano andati a pescare questa *roba* non sappiamo. Nè ad onta di ricerche, riescimmo a trovare notizia sui signori W. Lübke ed Em. Molle, che stanno segnati in fine dell'opuscolo. Ma ci pare che si tratti di qualche cosa scritta male cinquant'anni addietro, coll'aggiunta di pochi periodi per parlare di Giuseppe Verdi e di una pagina per accennare a Riccardo Wagner. Qualche data oltre il 1850 pretenderebbe rimodernare il libercolo. Se così non fosse, sarebbe peggio, perchè presentare oggi come compendio di storia della musica, per *propaganda d'istruzione*, un abborracciamento simile è farsi beffe del pubblico, o quanto meno contare molto alla lesta sulla pochezza del lettore a cui la *Biblioteca* è destinata.

Si potrà restringere in 60 pagine la storia della musica, sia toccandone i punti più salienti, sia esponendone il sommario in modo che serva di guida a più ampie cognizioni. Nulla di tutto ciò nel compendio Lübke-Molle: l'introduzione e i sei capitoli, nei quali è diviso l'argomento, risultano così insufficienti ed incompleti da produrre confusione, non *istruzione*.

Circa l'arte italiana poi ci troviamo di fronte ad amenità straordinarie: i secoli XVI, XVII e XVIII sono *compendiati* in due pagine e mezzo, una delle quali dedicata a Palestrina, colla conclusione che « lo scettro dell'arte musicale caduto dalle mani « dell'Italia fu raccolto dalla Germania »; sicchè riguardo il secolo XIX basta una paginetta per far menzione di Bellini, di Donizetti e di Verdi (Piccinni, Cherubini, Paër, Paisiello, Rossini e Muzio

Clementi invece sono citati qua e là, quasi incidentalmente), e per finire proprio così: « Tra gli istrumentisti italiani dei tempi moderni, « il più rinomato è Nicolò Paganini, fenomeno senza eguali; era « il violinista più abile che sia apparso. Morì a Nizza nel 1849. « Noi abbiamo di lui il *Carnevale di Venezia*, conosciuto dal « mondo intero ».

Manca qualunque ricordo di musicisti inglesi, spagnuoli, francesi anteriori a Rameau, e scandinavi; dei russi figura solo il Rubinstein; ma gli autori si diffondono con compiacenza sull'arte germanica, rendendo così maggiormente sproporzionata la trattazione del tema.

Auguriamo che lavori di tal fatta non siano tradotti e pubblicati nel nostro paese. O. C.

A. PASCOLATO, " *Re Lear* „ e " *Ballo in maschera* „. Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma. — Città di Castello, S. Lapi.

Fra la moltitudine degli opuscoli, discorsi, biografie, epistolarî, ecc. scritti dopo la morte del maestro ecco un volume interessante, istruttivo e piacevole. Le 28 lettere qui raccolte abbracciano il periodo 22 aprile 1853 - 17 dicembre 1863 e si riferiscono alla composizione dei due melodrammi *Re Lear* e *Ballo in maschera*.

In riguardo al primo era noto che il maestro aveva sempre avuto una predilezione speciale per quel soggetto, si susurrava che anche negli ultimi anni della sua vita egli attendeva a scriverne la musica; ma di positivo e concreto ben pochi sapevano alcunchè. Queste lettere vengono ora a svelarci interamente l'arcano. Il *libretto* era non solo stato ideato; ma condotto a termine e consegnato al Verdi (che lo pagò all'A. L. 2000 austriache) e forse in parte musicato. Il Verdi stesso ne prevedeva non lontana la rappresentazione tanto che pensava perfino ai cantanti che sarebbero stati adatti per eseguirlo (v. lett. XII). La musica però non fu mai compiuta e quelle parti che forse esistevano andarono distrutte dalle fiamme secondo l'ultima volontà del maestro.

Molto interessanti sono anche le lettere che si riferiscono alla composizione del *Ballo in maschera*, perchè racchiudono particolari intorno alle sue idee sul melodramma e notizie che ci dànno modo di conoscere qual parte avesse il Verdi nella composizione e nella fattura del *libretto*.

Assai volentieri si legge la introduzione di Alessandro Pascolato, in cui è notevole specialmente il raffronto fra il *Ballo in maschera* e le due opere dell'Auber e del Mercadante sul medesimo soggetto.

G. B.

G. ROSSINI*, *Lettere **raccolte ed annotate per cura di G. Mazzatinti e F. G. Manis. — Firenze. G. Barbera.**

Accade sovente per la pubblicazione degli epostolari dei grandi, quello che suole accadere nella vita nostra quando un sublime artista od una personalità eminente che conoscevamo dall'opera solamente, ed ammiravamo a cagione di quella anche negli aspetti della vita più comuni ed a noi ignoti, ci viene ad un tratto fatta conoscere di persona e con essa abbiamo rapporti comuni ed immediati.

Parte dell' incanto che ci avvinceva svanisce, e le manifestazioni elette e quasi sopranaturali che avevamo ammirato nell'opera vengono a mancare nei rapporti della vita, la personalità dell'artista (che noi ci ostinavamo a considerare come un essere sopranaturale) rimane così ad un tratto ingiustamente sminuita ed abbassata, ed all'eccessivo entusiasmo di prima, succede ora, senza una causa che la giustifichi, un'eccessiva freddezza. Perchè adunque desiderare che l'incanto svanisca? Perchè afferrar la lama che tronchi una delle poche illusioni che ancor ci rimangono?

Pur nell'affannosa indagine psicologica che oggi su tutto si avvanta e nulla vuol lasciare inesplorato, queste pubblicazioni trovan non solo la loro legittima ragione d'essere e la loro scusa; ma si possono definire il prodotto di un bisogno universalmente sentito, che in mille modi s'esplica e si manifesta.

Non altro, dunque, dobbiamo cercare, se non che questi epistolari siano pubblicati con illuminato criterio e retto giudizio. Questo or ora pubblicato dal Mazzatinti e dal Monis, corrisponde mirabilmente al desiderio nostro: ed è proprio il « giudizioso epistolario » che il Fanfani augurava.

È certo nuovo ed importante documento per scrivere quella vita di Gioachino Rossini, non « intessuta di assurdità e d'invenzioni più o meno nauseanti », che cogli studi e documenti che ora si hanno non attende che il suo autore. Le lettere qui raccolte sono tratte da opuscoli vari, da giornali, dalle vite scritte dal Silvestri e dallo Zanolini, e dal volume di lettere pubblicato a Imola nel 1892. Si aggiungano molte lettere comunicate da raccoglitori e studiosi.

G. B.

***ALESSANDRO MARAGLIANO*, *I teatri di Voghera*.** **Cronistoria, con numerose incisioni intercalate nel testo. — Casteggio, 1901. Tip. Cerri.**

Un volume di 384 pagine pei teatri di Voghera non sembrerà eccessivo quando si consideri che l'autore, scrupolosissimo, vi ha raccolto ogni minuzia che più o meno direttamente si riferisce all'argomento. Così, per esempio, le chiacchiere che correvano in

teatro la tal sera e le baruffe, che la tal'altra suscitarono tra gli ammiratori, di gusto affatto diverso, le appariscenze, molto o punto sostanziose, di due sacerdotesse di Tersicore.

L'elenco degli spettacoli dati a Voghera, foggiato in tal modo a cronistoria, non rende però gradevole la lettura del libro. Da esso tuttavia si potrà ritrarre un certo profitto, mercè gli indici che stanno in appendice, per raccogliere il materiale che servirà a compilare la storia, sempre desiderata, del teatro in Italia. O. C.

G. MEGALI DEL GIUDICE, ***Francesco Florimo, l'amico di Vincenzo Bellini.*** — Napoli, 1901. Tipografia del Diogene.

Queste poche pagine che l'autore ha consacrato al Florimo non ricordano soltanto l'amico di Bellini, ma ben anco, e giustamente, l'ispirato compositore di musica sacra, l'eccellente maestro di canto, l'abile direttore d'orchestra, l'acuto critico e storiografo della scuola napolitana e il benemerito bibliotecario del Conservatorio di Napoli. Però, senza lusso di frasi ad effetto, anzi con una certa semplicità, non ordinaria negli scritti che ci vengono dal mezzogiorno d'Italia, il sig. Megali Del Giudice ha inteso specialmente a far risaltare la figura del Florimo nelle sue relazioni col compagno d'infanzia e nel tributo di devozione che il venerando vecchio rese fino ai suoi ultimi anni alla memoria di Vincenzo Bellini. O. C.

C. REINA, ***V. Bellini (1801-1835)***, con un'ode di M. Rapisardi. — Catania, 1902. C. Battiato.

Nell'occasione del centenario l'autore credette scrivere questi brevi cenni sulla vita e sulle opere del grande Catanese per diffonderne maggiormente contezza fra il popolo. All'uopo si valse delle *Memorie e lettere* pubblicate dal Florimo nel 1882 coi tipi Barbèra. Noi apprezziamo le buone intenzioni del sig. Reina, ma dobbiamo pure notare che egli ha allestito il suo opuscolo con uno stile altrettanto enfatico quanto ampolloso. Anche l'Ode del Rapisardi poteva essere dimenticata (è del 1867), senza che la fama del poeta ne soffrisse.

Tuttavia v'ha nel lavoro del sig. Reina qualche cosa d'interessante: sono due lettere inedite del Bellini allo zio; la prima, in data 16 febbraio 1829, concerne l'esito felicissimo della *Straniera*, messa in scena due giorni avanti; e la seconda, scritta il 28 dicembre 1831, ossia subito dopo quella al Florimo, tanto citata, riferisce particolari nuovi circa il famoso *fiasco* e l'immediato trionfo della *Norma*. Le due lettere si conservano presso la famiglia dell'autore. O. C.

A. WOTQUENNE, Baldassare Galuppi, 1706-1785. Étude bibliographique sur ses œuvres dramatiques. — Bruxelles, 1902. Schepens-Katto.

Con questo lavoro, di cui l'abbozzo comparve nella *Rivista Musicale Italiana* del 1899, il signor Wotquenne, bibliotecario del Conservatorio di Bruxelles, ha di molto ampliato l'elenco delle opere drammatiche del Buranello datoci dal Fétis. L'autore infatti ne enumera 114, e riferisce di ognuna notizie dell'epoca e del teatro in cui fu rappresentata, aggiungendovi le riproduzioni da lui accertate su altre scene.

Un capitolo speciale riguarda Galuppi e le sue opere in Inghilterra.

Alcune mie note, in parte stampate ed in parte manoscritte, sul famoso *padre dell'opera buffa* mi permettono di rilevare un errore del sig. Wotquenne: il titolo dell'opera da lui citata al N° 54 è *La calamita dei cuori*, non *Calamità*; e di ricordare una composizione sacra (*Oratorio*?) del Galuppi, rimasta ignota a quasi tutti i musicografi: **Parabola Coene,** *Modi Sacri recinendi a piis verginibus Choristis de Nosocomio S. Salvatoris incurabilium musicae expresse* (1770).

Siamo grati all'autore che si occupa con tanto amore della storia dell'arte italiana e che ci promette altri studî simili su Alessandro Scarlatti, Alessandro Stradella, Francesco Cavalli, Cesti e Carissimi. Il nostro paese li accoglierà di certo col massimo favore. O. C.

A. B. Marx, Ludwig van Beethoven, Leben und Schaffen. Fünfte Auflage, mit Berücksichtigung der neuesten Forschungen durchgesehen und vermehrt von Prof. D. Gustav Behncke. Due vol. in-8° grande, di pag. XVII-399, 562. — Berlin, 1902. Verlag von Otto Jancke.

Troppo nota è l'importanza di questa alta opera del Marx, perchè noi ci dobbiamo ancora occupare di descriverla. Egli fu uno dei primi ad essere penetrato di questo sano principio, che l'artista va riconosciuto dalle sue opere e queste vanno comprese secondo la indole e la vita di lui. Egli è dunque un continuo avvicinare le opere di Beethoven ai fatti della sua esistenza, un riflesso continuo di questa su quelle, una esplicazione fina e documentata di tutti i possibili intendimenti, che il grande artista rivela nella immaginosa simbolica dei suoni.

L'alternarsi della biografia e dell'analisi delle varie opere mantiene a questo lavoro una vita sua propria, la quale risponde in effetto completamente all'intento dello scrittore: la comprensione vera e popolare del più ideale fra i musicisti.

Come altra volta io ebbi a dire, le analisi del Marx — da non confondersi con quelle che appaiono nelle solite guide — sono ordinate, istruttive, profonde: soltanto la poesia che lo anima — rara

dote ormai nei critici — e che egli vuol infondere nel lettore e nello interpretatore di Beethoven, lo trascina talvolta ad indeterminatezze sul contenuto della musica, le quali gioveranno solo come ispirazioni se ponderate e temperate dall'artista. Giacchè quest'opera agli artisti è diretta, agli artisti che sentono l'importanza di una comprensione ampia di Beethoven, che mettono anima ad anima, entusiasmo ad entusiasmo.

Io ho parlato dettagliatamente, altra volta, di una parte di questa pubblicazione per ciò che rifletteva le opere di pianoforte. Il Marx ebbe tanto miglior campo di trovare il nesso fra l'opera di Beethoven e l'ambiente e gl'incidenti della vita — l'uno e gli altri descritti e comentati con una chiarissima visione del loro significato etico, — quando si trattò delle più grandi opere. Tutto porta, in questo lavoro, il suggello della passione che inspira la ricerca nella vita e il rilievo del carattere nell'opera d'arte. È perciò una opera di alta importanza storica e critica, di cui il Prof. Gustavo Behncke ha amorevolmente curato la quinta edizione, in varî punti riformata ed accresciuta secondo le esigenze della scienza nuova ed i risultati delle ultime ricerche. L. TH.

M. J. NESTLER, *Der kursächsische Kapellmeister Naumann* aus Blasewitz. In-8°, di pagg. 207. — Dresden, 1901. Verlag von Rudolf Zinke.

Questo libro ci ricorda, con notizie diligentemente raccolte, un compositore che ebbe fama di valente nella seconda metà del secolo XVIII. Fu musicista pratico e fecondo a bastanza, in un'epoca in cui la Germania era invasa dal furore italiano, e scrisse parecchie opere secondo il gusto prevalente. Oltre lo svedese Weeström, ebbe a maestri il Tartini a Padova e il Martini a Bologna.

Le opere del Naumann sono al tutto dimenticate. La storia della musica gli ha assegnato il suo posto in ordine all'epoca in cui visse. In Germania ben altre figure d'artisti s'annunciavano allora, e tutto un nuovo indirizzo dell'arte stava per offuscare simili mediocrità.

Il libro del Nestler è pregevole sotto uno speciale aspetto. Egli offre alcuni contributi alla storia della vita musicale in Italia ed in Germania, che ognuno apprezzerà in quanto vi si trova un corredo di notizie convenienti a rilevare i rapporti fra i maestri e le scuole dell'epoca. L. TH.

R. GENÉE, *Mittheilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin*. Dreizehntes Heft, Februar 1902. — Berlin, 1902. L. S. Mittler und Sohn.

Questo fascicolo della benemerita *Unione Mozart* di Berlino accentua la sua speciale importanza in uno studio, che tratta dei primi schizzi musicali tracciati per l'opera *Le Nozze di Figaro*,

secondo i manoscritti originali esistenti nell'Archivio-Mozart dei signori André in Offenbach s. M. Si riferiscono a varî pezzi riprodotti parte in *fac-simili*, parte in copie esatte. Questi schizzi ci dicono, per la prima volta, qual fosse la maniera di lavorare propria di Mozart. Di grandissimo interesse sono specialmente i quattro differenti sviluppi che riflettono la famosa second'*aria* di Susanna.

Rodolfo Genée poscia continua il suo notevole studio sulle opere di Mozart e i loro testi; ed Ernesto Friedländer comunica delle curiose notizie archiviali intorno a Giorgio Federico Händel e la sua famiglia. Finalmente un piccolo ma interessante articolo riassume, a guisa di schizzo biografico, i meriti di Antonio André (di cui ci si offre un bellissimo ritratto) nel conservare i manoscritti di Mozart venuti in possesso degli André nell'anno 1799.

Ed ecco in qual modo il solito fascicoletto periodico, con poche ma importanti pagine, ricorda il genio più universale che nella musica abbia visto il mondo.

L'*Unione Mozart*, benemerita anche per i suoi *Concerti*, è una di quelle che a noi italiani insegnano molte cose; a noi che facciamo spreco d'ogni nostra posa nell'infingerci entusiasti dell'arte esotica, quando non conosciamo neppure la nostra. L. TH.

***OTTO KLAUWELL**, Theodor Gouvy, Sein Leben und seine Werke.* Harmonie, Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst. — Berlin.

Teodoro Gouvy, senza aver avuto, come compositore, una speciale importanza nel movimento musicale del secolo scorso, ha lasciato buon numero di opere — sei sinfonie ed altri lavori per orchestra, molte composizioni di musica da camera, per pianoforte e per canto — e con esse un buon nome. Egli non ebbe qualità geniali eminenti. La sua fina cultura lo portò ad assimilarsi lo stile quando di uno quando dell'altro fra i compositori classici, o meglio post-classici nel senso di Mendelssohn, a ricercare nella leggiadria liscia, nelle finezze e nelle eleganze dell'erudizione, quelle risorse, che al suo talento naturale mancavano. Vissuto in epoca — dal 1819 al 1898 — in cui i genii della musica si annunciavano forti e conquidenti le masse, a lui, sia in Francia sia in Germania, non restò che a rappresentare una parte modesta, per quanto fosse valente e sicuro l'artista. Egli fu di quegli uomini sperduti in mezzo al turbine delle idee rivoluzionarie, che non accettò per nulla e combattè, anzi, colla parola e coll'esempio, se non pur cogli scritti, rimanendo a quel suo punto di vista che lo condusse lentamente fino alla venerazione ed all'imitazione di Brahms. Ottenne molti successi, nessuno dei quali forse potrà essere duraturo od anche semplicemente ricordato.

Otto Klauwell ha scritto sul Gouvy, la sua vita e le sue opere un libro, omaggio di devozione e di affetto sincero, anzi un libro, da ogni linea del quale traspare la convinzione sull'eccellenza delle opere analizzate e il pensiero di esporre la vita dell'artista qual'essa fu nelle sue contingenze, dai primi anni fino alla tarda età; una narrazione interessante, tanto più che il Gouvy ebbe rapporto d'amicizia con molte personalità artistiche importanti, dal Rossini al Brahms, e che per i suoi viaggi e i diversi suoi luoghi di dimora, diede alla sua vita un aspetto vario e artisticamente curioso.

Il libro del Klauwell servirà dunque a perpetuare la memoria di un artista che ha vissuto fedele a suoi principî, ed agli storici offrirà materia per la discussione e l'apprezzamento delle opere lasciate e per la raccolta d'informazioni che vogliam credere sicure.

L. Th.

Critica.

E. OTTO NODNAGEL, *Jenseits von Wagner und Liszt*. Profile und Perspectiven. Op. 85. — Königsberg in Pr. Ostpreussische Druckerei und Verlagsanstalt, 1902.

Il Nodnagel ha presente il forte impulso dato all'arte musicale in Germania dai giovani compositori succeduti al Wagner e al Liszt e ne descrive le attitudini dell'ingegno, quali positivamente risultano dalle loro opere arditissime e, in buona parte, originali e stupende. Egli ci parla di Gustavo Mahler, il sovrano maestro dei mezzi istrumentali dell'espressione, il sinfonista che, giovane ancora, ha per sè tutto un avvenire brillante. Egli ci dipinge l'arte originale e intimamente sentita del lirico e l'operista Ugo Wolf, uno dei pochi veri poeti e musicisti della nostra epoca, cui una crudele sciagura ha spezzata la attività ricca e geniale. E ci presenta l'opera varia di Arnoldo Mendelssohn, l'autore di *Elsi* e di *Bärenhäuter*, il chiaro stilista, l'adoratore della forma, caratteristico e logico nelle deduzioni che egli trae dai principî di Wagner. Un lungo capitolo è dedicato a Riccardo Strauss, un nome che s'impone all'ammirazione del mondo musicale, un musicista versatile e in tutto una mente profonda e geniale, il trionfatore moderno della tecnica orchestrale, l'autore dei *lieder* che toccan l'anima, il poeta di *Heldenleben*, l'umorista di *Feuersnot*, un poema sinfonico ed un'opera — quali altri splendidi lavori di lui non s'affacciano alla mente! — che bastano a porre la personalità di questo artista fra le più originali ed elevate che vanti la storia de' nostri tempi. Max Schillings è il soggetto dell'ultimo profilo del Nodnagel;

Max Schillings che, dopo l'ardita concezione di *Ingwelde*, discese alle regioni più chiare del *Pfeifertag*, dimostrando quanto possa la fresca vena della melodia accompagnata col brio e con le audacie di una istrumentazione magistrale.

La seconda parte del volume contiene alcuni interessanti articoli sul melodramma naturalistico, sulla prosodia del canto e sul simbolismo nella musica; i quali, se non ci dicono cose nuove, mostran però l'autore alla portata di giudicare sennatamente delle opinioni anche note.

I due ultimi articoli riguardano il *Bärenhäuter* di Siegfried Wagner, che il Nodnagel attacca in varî punti e finisce per condannare completamente, e la *Quarta Sinfonia* di Gustavo Mahler, in cui emerge ancor più chiara la individualità artistica del compositore, accentuante la sua opposizione all'indirizzo di Riccardo Strauss.

I giovani musicisti della Germania sono ormai frutti maturi venuti a colmare le liete speranze della patria. L'arte tedesca si sviluppa dai germi suoi proprii forte e bella; il lavoro dei suoi genii, compreso e sentito dalle anime nuove, fruttifica senza incertezze e senza paura. Altri uomini vi sono, ed altri verranno a dire che l'arte della nazione vive di sè medesima e s'impone con la forza dell'originalità sua. Tutti, nell'arte e nella scienza, portano a questo fine il loro contributo.

Così gl'Italiani sappiano vedere ed imparare. L. Th.

LUIGI NERETTI, *L'importanza civile della nostra opera in musica*. Con dodici ritratti di celebri musicisti. — Firenze, 1902. Tip. Cooperativa.

Parmi che se l'autore avesse impiegato tutte le 32 pagine dell'opuscolo a fissare l'attenzione del lettore sui maestri e sulle opere (*Guglielmo Tell, Norma, Nabucco, I Lombardi, Ernani, Giovanna d'Arco* e *Attila*) che ricorda solo in ultimo per giustificare lo scopo del suo lavoro, egli sarebbe riuscito più efficace.

Nelle modeste proporzioni alle quali il signor Neretti si attenne era impossibile rimontare all'origine del melodramma ed abbozzarne convenientemente la storia fino alla metà del secolo XIX; era anche inutile per ciò che egli si era proposto di dimostrare, se finisce col concludere: « La nostra opera in musica adunque, dopo essere « stata nel seicento e nel settecento — nei secoli cioè del nostro « servaggio e della nostra decadenza letteraria ed artistica — faro « luminoso di gloria, fu, nella prima metà del secolo scorso, ausilio « potente e pur glorioso al nostro riscatto, alla nostra libertà ».

Comunque la lettura dell'opuscoletto, scritto con eleganza, ne rende simpatico l'autore. O. C.

Estetica.

UMANO, *Teatro nuovo drammelodico*. — Milano. Soc. Ed. *La Poligrafica*.

« Il *canto* consiste nel produrre — ad arte — sospirose voci o di minaccia o di pianto o di riso, non come il corpo bisognosamente e propriamente ne emette quando è sveglio e in monca azione, ma il più possibile graduatamente, nitidamente, bellamente e variatamente disposte nelle ascendenze e discendenze sì, da costituire con esse *melodia*. La parola *musica* significa quindi non altro che — in breve — arte del canto ».

Su queste premesse fondamentali posa principalmente l'A. la costruzione del suo *Teatro Nuovo*, che dovrebbe essere « elemento precipuo di una rivoluzione che ci liberi dal presente stato di babilonia, e con idee finalmente positive e concrete ci apra un nuovo e durevole campo di godimenti e trionfi artistici ».

Ma che cosa è adunque codesto *Teatro Nuovo*? Ecco che l'autore cerca di spiegarcelo nel capitolo IX del suo libro, e affinchè il suo concetto non sia da noi frainteso e mal espresso riportiamo le sue stesse parole:

« La tragedia, la comedia, il monologo, l'opera, insomma, drammatica sarà completata da un seguito di sospiri musicali, e però avrà il sospiroso *seguito musicale*.

« Il teatro drammatico — diverrà così teatro drammatico musicale — sopprimerà il teatro melodrammatico — si chiamerà, per antitesi, *teatro drammelodico* — farà, insomma, che al melodramma sottentri la *drammelodia*. E in ciò riescirà con le seguenti norme:

« 1° Nessun preludio deve precedere la rappresentazione, perchè il pubblico ch'è ignaro di quella cui sta per assistere, non potrebbe dare alle voci un significato determinato — nè il musicista avrebbe potuto comporre il preludio prima di sapere delle seguenti scene.

« 2° Subito dopo la fine di ogni atto — quando appena è sceso il sipario e la mente dello spettatore è pregna di pensieri o di minaccia o di pianto o di riso per i fatti e i detti che gli si sono svolti innanzi — l'orchestra intona la *drammelodia* cioè il sinfonico canto strumentale e vocale, che il musicista avrà composto per dare *la sintesi emotiva dell'atto testè finito*; per esprimere cioè — con un sospiroso *seguito* musicale, di durata non maggiore ma minore di quella dell'atto — i sospiri di minaccia, di pianto o di riso che i personaggi, i testimoni o gl'interessati delle scene dell'atto emetterebbero durante quella sosta di azione, in corrispondenza dei fatti compiuti, delle parole dette, delle emozioni avute, e a guisa del loro carattere naturale ».

Le voci singole e corali dovrebbero solo emettere suoni non accompagnati da parole, od almeno le parole non dovrebbero essere percepite dal pubblico, e gli artisti dovrebbero starsene dietro un sipario di legno o d'altra sostanza atta a propagar le voci. Il teatro durante l'esecuzione musicale dovrebbe stare nella penombra e le chiamate agli attori essere rimandate alla fine dello spettacolo.

Questa l'idea fondamentale. B.

G. **TACCHINARDI**, ***Studio sulla interpretazione della Musica.*** — Firenze, 1902. Galletti e Cocci.

Troppo modestamente l'Autore dedica ai musicisti giovani l'eccellente suo libro, che desidereremmo studiato e meditato da ogni serio cultore dell'arte musicale. Egli non poteva svolgere con maggior scienza e coscienza il tema che si era proposto di trattare, cogliendo nel tempo stesso l'occasione di dire colla sincerità dell'artista superiore verità oggi pur troppo disconosciute.

Libro eccellente, ripeto, e perchè tale posso rilevarvi qualche menda, dovuta all'esiguo numero di pagine cui l'autore piacque attenersi, piuttosto che a concetti erronei sull'argomento del suo studio. Così, per esempio, nel Cap. I°, che serve d'introduzione e che porta per titolo *L'essenza della musica*, egli enuncia, senza discuterle, varie questioni di scienza e di estetica che appassionarono in questi ultimi anni gli eruditi, ciocchè non può che generare confusione od incertezza specialmente nei *musicisti giovani*, mentre nel Cap. II° (*L'educazione estetica*), pur seguendo lo stesso sistema, si perde in digressioni inutili sulle manìe degli uomini di genio, sul rospo di Surinam e sul *cobra de capello* dell'India.

Ma i Capitoli seguenti, che riguardano *Le interpretazioni* in generale (III°), *L'interpretazione della musica tematica* (IV°), e quella *della musica vocale* (V°), sono riesciti veramente una cosa perfetta. Ci hanno colpito in particolar modo le pagine nelle quali l'autore parla delle danze antiche e dell'influenza da loro esercitata per creare le forme melodiche dell'arte moderna.

Richiamo l'attenzione dei nostri *critici* sulla parte che concerne il melodramma: v'impareranno molto.

Ed ora, senz'altro, riporto dal libro del Prof. Tacchinardi alcuni brani nella fiducia d'invogliare alla lettura dello studio completo i musicisti che apprezzeranno queste note:

Pag. 17: « Difetto comune agli artisti è l'avere un'esagerata stima
« del pubblico. Essi, generalmente, accettano l'opinione, tanto diffusa
« quanto infondata, che la potenza intellettuale d'una riunione di
« persone sia proporzionale al numero dei cervelli che la compon-
« gono, pur ammettendo in questi diversità d'intelligenza, di cultura

« e d'educazione civile. Si afferma, quindi, con grande sicurezza,
« che il pubblico è infallibile, che il suo giudizio è sovrano, ecc.
« A sfatare questa credenza basterebbero taluni celebri insuccessi.....
« ed altri successi non meno famosi!..... ».

Pag. 19: « È meno biasimevole un inesatto esecutore ma abile
« interprete, che un inesatto interprete, anche se abile esecutore.
« Questo giudizio, sebbene abbia fondamento logico, non è general-
« mente accettato; anzi, non pochi esecutori stimano prerogativa prin-
« cipalissima la perizia tecnica; criterio errato, che diede origine
« e sviluppo a quella insulsa e barocca voga di acrobatismi vocali
« e strumentali, che col nome di *virtuosità* corruppe l'arte per oltre
« un secolo, e della quale ogni traccia non è pur oggi dileguata
« del tutto ».

Pag. 71: « L'esame scrupoloso e intelligente di molte opere di-
« mostrerà come talune affermazioni, ormai diffuse ed accettate,
« quali ad esempio quelle sull'epicureismo dello stile di Rossini, sulla
« mollezza di quel di Bellini, sull'eclettismo iperbolico di quel di
« Meyerbeer, sulla ruvidezza di quello di Verdi, sulla gonfiezza di
« quello di Wagner, sono affermazioni emesse alla leggiera e che
« trovan la loro origine più probabile, e la loro giustificazione, nelle
« interpretazioni sempre trascurate, spesso addirittura sbagliate che
« lo stile di cotesti autori riceve usualmente sul teatro. Se la ese-
« cuzione della musica melodrammatica fosse preparata e studiata
« con la cura che si pone nel preparare e studiare la musica dei
« grandi concerti, il pubblico dei teatri godrebbe di rivelazioni
« inaspettate e di imprevedute manifestazioni di bellezza; tutto
« questo, anche senza ricorrere alle novità; anzi..... tornando all'an-
« tico; a quell'antico i cui principî d'arte posson, per transitoria
« aberrazione, essere disconosciuti, ma che pur rifulgono perenne-
« mente, a dichiarazione d'un'estetica elevata, razionale e sincera ».

Pag. 74: « E tutta la *sapienza musicale* in voga, che dai più si
« ostenta con una prosopopea grottescamente magnifica, sta, tutta
« quanta, in quelle stravaganze e ciurmerie » (alle quali l'autore
accenna più sopra e che sarebbero: le continue alternative da *battuta* in *battuta* di *tempi* pari e dispari, le *battute* di *sette quarti*, di *cinque ottavi*, di *tre sedicesimi*, i ritmi zingareschi a scatto di molla, i cromatismi armonici che sembran borborigmi viscerali d'un malato di meteorismo, gl'impasti orchestrali cercati con intenti più farmaceutici che artistici, i mozziconi di frase, *rari nantes in gurgite vasto*, quasi sempre o sguaiati, o leziosi, o vaniloquenti, ecc.); « ed
« essa è la sapienza infarcita di quel tal *senso di modernità* che
« i giornali decantano, ed alla quale dobbiamo le *Fantasie* senza

« fantasia, le *Romanze* senza romanticismo, i *Poemi sinfonici* senza
« poesia, i *Pezzi pianistici* che sembrano ridde di diavoli scatenati,
« i *partimentini* (rimasugli di scuola) gabellati a faccia tosta per
« *musica sacra* composta secondo i canoni novissimi della Congre-
« gazione dei riti. Questo, quanto alla parte formale: quanto poi
« al *contenuto*, alle idee, musicali o no, delle composizioni, special-
« mente strumentali, che hanno..... il *senso di modernità*, è carattere
« peculiarissimo non esprimerne nessuna. Sul frontispizio di molte
« di coteste composizioni si potrebbero scrivere i noti versi:

E' mi si legge in fronte
Il gran pensier di non pensare a nulla.»

O. C.

E. GROSSE, *Les débuts de l'art*. In-8°. — Paris, F. Alcan.

Altra volta io ebbi ad occuparmi di quest'opera importante per la filosofia dell'arte. Quando i nostri estetici andavano più o meno farneticando e ripetendo le lor chiacchiere solite; quando il soggettivismo e il riflesso critico continuavano il loro innocente e noioso trastullo con lo imbizzarrire per nulla e col menar vuoti colpi in aria, un tentativo in qualche parte alfine si annunciò, tendente a mettere un po' d'ordine in tanta confusione e salvare almeno il buon senso. E la filosofia dell'arte, compresa della sua missione, senza poter negare la forma sociale, si accostò al metodo dei confronti etnologici.

Il libro del Grosse, fra questi tentativi, è uno dei più riusciti; anzi egli, come il più nuovo e più ardito di tutti, ha tratto dalla sua parte una vera corrente del pensiero filosofico che va più sempre ingrossando. Finalmente gli studi sull'arte si son posti così sopra un terreno scientifico che promette dei risultati importanti. Il Grosse dimostrò la necessità di ricorrere allo studio delle primitive forme, onde spiegarsi lo spirito dominante nell'attività artistica; discusse la concezione artistica dei popoli primitivi in rapporto alla sociologia e alla etnologia, vide l'arte come fenomeno sociale e sociale funzione e passò in rassegna la produzione del talento artistico primitivo nelle varie arti. Scoperta così l'essenza dell'arte, le sue condizioni, i suoi effetti, egli fissò la significazione individuale e sociale dell'arte stessa.

Il filosofo, in seguito alle sue ricerche, dovette pervenire a questo risultato, che la definizione dell'attività artistica, come quella che viene applicata per eccitare sentimenti estetici, nella sua concezione rigorosa, non corrisponde completamente a dati di fatto. Ad eccezione della musica e dell'ornamentica, soltanto di rado si trova,

presso popoli primitivi e presso popoli coltivati, un'opera la quale promuova e segua esclusivamente interessi estetici.

Dopo di che il Grosse venne a parecchie conclusioni: p. es., che le primitive forme artistiche devono la loro origine e il lor modo di essere alle stesse leggi che dominano le più alte creazioni dell'arte; che i sentimenti dell'arte primitiva sono più ristretti e rozzi, le sue forme più povere e ordinarie, ma che ne' suoi motivi, mezzi e fini, l'arte dei primi tempi è una cosa sola coll'arte di tutti i tempi; che lo stimolo artistico non è prodotto da speciali rapporti culturali; ma viene sviluppato e guidato da speciali rapporti culturali in una maniera particolare; che il carattere della razza non possiede importanza decisiva per lo sviluppo dell'arte; solo è possibile abbia una importanza maggiore per una sola arte — la musica; che la forma di produzione di un popolo dipende da condizioni geografiche e meteorologiche; che l'influsso del clima è solo indiretto nell'arte e nella produzione; che il più importante e il più benefico effetto che l'arte produce sulla vita dei popoli sta nel rafforzare e nell'ampliare il nesso sociale; che la importanza sociale delle singole arti, nel corso dei tempi, è sempre più cresciuta; che l'arte nel senso della finalità sociale agisce moralmente, senza che si possa pretendere che essa, debba essere moralizzante; che l'arte è un fenomeno ed una funzione sociale; che essa, anche per lo sviluppo individuale, anzichè essere un piacevole passatempo, serve ad adempiere gli uffici più serii e più alti della vita.

Noi siamo lieti che la importante opera del Grosse, di cui parlammo ammirati nel 1894, abbia avuto l'onore di una traduzione, la quale richiama su di lei anche maggiormente l'attenzione degli studiosi ed è un ben meritato riconoscimento de' suoi alti pregi.

L. TH.

B. GEIGER, *Noten am Rande der Kunst in Novalis' Schriften*. — Leipzig, 1901. C. F. Kahnt Nachfolger.

Il Geiger ebbe la felice idea di raccogliere dagli scritti di Novalis quei frammenti che si riferiscono all'arte ed alla musica in ispecie; li pubblicò, or fa l'anno, ricorrendo il centenario della morte di Novalis e ne ha fatto l'opuscolo presente. Chi conosce le poesie e gli scritti del sentimentale e delicato romantico tedesco, sa che egli vide nelle cose della vita e dell'arte con un occhio affatto proprio. In mezzo a molta poesia, di che il suo genio abbonda, la sua intuizione rivela strani ed originali rapporti nel mondo dell'arte, fissandosi le sue idee quando in una contemplazione filosofica generale, quando penetrando nell'intima essenza della musica e dell'arte rappresentativa.

Simili pensieri possono realmente ispirare gli artisti e gli studiosi. Si leggano e ci si mediti sopra; ne val la pena. L. TH.

Opere teoriche.

***P. GUETTA**, Il Canto nel suo meccanismo.* — Milano. Manuali Hoepli.

A parte l'addobbo verbale sembratoci in alcuni punti di una prodigalità eccessiva, il lavoro del sig. Guetta è una nuova prova del moderno risveglio italiano pure nel campo artistico; e nel caso nostro, nell'arduo e vasto dominio dell'arte vocale; arte che, sia ben ribattuto qui, racchiude in sè, reclamandole, le più disparate cognizioni e scientifiche e letterarie. Questo lavoro è sopratutto encomiabile per l'accuratezza della Prima Parte che si occupa degli « Spunti di acustica, di fisiologia, di anatomia » in relazione alle funzioni dell'apparato vocale, e per l'introduzione nell'insegnamento degli esercizî ginnastico-muti della respirazione e degli organi del canale d'attacco o cavo bucco-faringeo (1).

È certo però che per quanto si sia avanzato nel trattamento della tecnica delle corde vocali, allontanandoci alfine dai sistemi empirici ed ipotetici « a base d'indovinelli » — come li qualifica argutamente l'egregio A. — pure l'altra tecnica da noi chiamata Tecnica del canale d'attacco, cioè dello spazio risuonatore di formazione e posizione degli elementi fonetici, resta ancora ben lontana dall'ottenere un'attenzione seria, un'applicazione sistematica e complessa dai pedagoghi italiani. E questo sia detto *sui generis*. La ragione di questa lacuna deplorevole qual'è? Forse il difetto di studî e conoscenze fonetiche e soprattutto filologiche, linguistiche? Crediamo di essere nel vero, rispondendo affermativamente a quest'ultima interrogazione. Le nozioni tanto fisico-acustiche che fisiologiche ed anatomiche peculiari all'organo vocale, al suono vocale sono facilmente acquisibili nello sfogliare, più o meno attentamente, un Mandl, un Helmholtz, un Fournié, autori fin troppo rovistati. Altro succede in riguardo a nozioni linguistiche e fonetiche. Per poter ben fondare massime e deduzioni su di esse è indispensabile, oltre lo studio teorico, pure una lunga pratica esperimentale; ed in fatto di filologia e fonetica lo studio di tavolino resterà sempre di un'utilità relativa

(1) L'espressione di « cavo bucco-faringeo », quasi esclusivamente adoperata in Italia, sembraci insufficiente e poichè si esclude in essa la cavità nasale, la quale nell'emissione, e segnatamente nella risuonanza del registro o voce di testa, è di sì grande importanza.

e perciò insufficiente. Inoltre le nozioni linguistiche serviranno pure ad apprezzare al loro giusto valore, ed al caso ritrarne salutare profitto, i lavori su di questa arte apparsi e che appajono continuamente negli altri paesi, che tengono oggi intellettualmente il primo posto e sono a capo del movimento moderno tanto artistico che scientifico. Accentiamo di nuovo la necessità di conoscere questo movimento, questo progresso.

Un altro ramo dello scibile umano, il quale ci sembra pure tenuto in non cale se non totalmente dimenticato dai nostri insegnanti di Canto, è l'Igiene, inseparabile ormai da qualunque disciplina e soprattutto da quest'arte che — è necessario ricordare? — influenza sì ponderatamente sulla salute dell'organismo umano e suoi sistemi muscolare e nervoso. Il sig. Guetta, per un esempio, propugna ed a ragione la respirazione così detta diaframmatica, ma cade appunto in disaccordo con quella scienza allorchè ne ammette il solo tipo addominale, escludendone gli altri. Ora l'igiene c'insegna, pel tramite delle esperienze ed osservazioni apparse in questi ultimi tempi nei lavori di specialisti inglesi e tedeschi, che tale restrizione può divenire nociva alla salute in generale, ed in particolare essere una delle diverse cause nelle terribili malattie dei polmoni. Queste provengono sovente dal rilassamento, dall'inerzia, nell'esercizio, delle parti superiori di questi organi dette *apici polmonari*. Col restringere l'attività muscolare al solo tipo addominale si obbliga quelle parti ad una quasi completa inazione, producente in breve tempo una disposizione, un focolare al contagio ed al propagarsi della tubercolosi. Il canto, oltre gli esercizî sportivi, è ritenuto dalle autorità mediche come uno dei migliori ed efficaci mezzi per combattere tali disposizioni. Intendiamo dunque concludere che qualunque precetto o massima tendente a ristringere l'azione della respirazione nel canto ad uno soltanto dei tre differenti tipi di respirazione può divenire funesto alla salute: e che perciò il consiglio migliore da darsi all'allievo è quello di respirare nel canto — e soprattutto nel respiro intiero o profondo — col porre in continua attività l'intiero apparato respiratorio, s'intende sempre senza alzamento delle spalle nè contrazione dei muscoli del collo, accordando al diaframma la preponderanza nell'ordinare e dirigere tutti i movimenti di tale funzione.

Andremmo troppo lontano se volessimo riportare tutti i luoghi in cui le suddette debolezze e soprattutto le deficienze filologiche e fonologiche si palesano visibilmente pure nel lavoro del sig. Guetta. Teniamo piuttosto a toccare qui la questione delle denominazioni od espressioni tecniche in riguardo all'arte del Canto. Il termine

« Corde vocali » prende secondo l'egregio A. nel corso del suo lavoro differenti denominazioni — ne abbiamo contate circa una ventina —; ciò che nuoce al certo alla chiarezza, in special modo per i neofiti dell'arte. Sarebbe bene intenderci una buona volta intorno a ciò e seriamente, dato il malvezzo, ormai inveterato in chi prende la penna in mano — noi compresi — per scarabocchiare su di questa arte, del raffazzonamento di tanti e tanti termini tecnici, che dovrebbero insomma venir determinati autorevolmente e di comune accordo; tanto più che la necessità è sì manifesta di contro al continuo ed incalzante movimento progressista, e per la deficenza e confusione dei termini esistenti, i quali, ben si sa, provengono per lo più dai procedimenti empirici oramai stridenti e cozzanti con quel movimento. E che nel prossimo congresso in Roma non potrebbesi richiamare l'attenzione su tale questione?

In ultimo una parola di sincero encomio per la correttezza e nitidezza di edizione di questo manuale. C. So.

B. ***KÜGELE***, ***Harmonie- und Kompositionslehre nach der entwickelnden Methode.*** **Drei Theile mit Arbeitsbuch zum I. und II. Theil. Zweite verbesserte Auflage. — Breslau. Verlag von F. Goerlich.**

Il presente trattato deve la sua origine e la disposizione specifica della materia che vi si contiene, al concetto di poter servire allo studio dell'armonia e della composizione, senza il bisogno di un maestro. Va da sè, dunque, che la parte in cui gravita il suo interesse è quella degli esempî, dai quali si devono, per così dire, astrarre le regole stesse, senza che però queste non siano a tempo e luogo debitamente indicate. Esso può ben riuscire a sviluppare le facoltà esteriormente costruttive di chi si dedica a queste discipline, sopratutto quando, nella esposizione teorica e nella parte risolutiva dei temi, si proceda con semplicità, evitando un soverchio raggruppamento della materia.

L' A. ha dimostrato, in questo caso, un'abilità veramente notevole. Egli ha diviso il suo corso in tre parti, disgiunte in fascicoli per maggior comodità nei raffronti occorrenti fra questi e i fascicoli degli esercizi. La prima parte, in tutto elementarissima, comprende le nozioni più essenziali della grammatica musicale e dell'armonizzazione. La seconda svolge la teoria degli accordi e della modulazione in sè e per sè ed anche applicata — e ciò è interessante — a diversa specie di piccoli componimenti, per quanto in guisa frammentaria. La terza parte mostra lo scernimento e la fattura del periodo polifonico, le modalità onde s'accompagna la melodia, le proprie regole della composizione, la teoria del semplice e doppio contrappunto e la pratica delle varie *forme*.

Come dissi, la specialità di questo trattato consiste nel far corrispondere alle varie parti teoriche, in cui è diviso, i fascicoli nei quali lo studente si esercita su casi pratici. L'idea veramente non è nuova, ma è attuata con intelligenza e con certa pratica dei giovani allievi. L' A. dirige ad essi molte domande e prescrive buon numero di còmpiti: essi risponderanno alle une e risolveranno gli altri giovandosi delle cognizioni che avranno attinto dalle premesse teorie, alle quali vengono richiamati mediante l'indicazione dei paragrafi rispettivi.

Modesta e pure utile, io credo sia codesta l'opera di un insegnante coscienzioso, che raggiungerà non difficilmente il suo scopo. Un maestro occorrerà non di meno; piuttosto egli sarà un semplice correttore, cui si risparmia in certo modo tempo e fatica. L. Th.

J. SCHOLTZE, *Grundriss der allgemeinen Musiklehre in leichtfasslicher Darstellung.* — Berlin. S. Mode's Verlag.

È un compendio delle cose elementari più necessarie a sapersi da chi studia musica; elementari in ogni senso, fino alla definizione di alcune delle principali forme, esclusi però i campi dell'armonia, del contrappunto, ecc. Ciò si connette, in verità, ad una certa istruzione superficiale, di cui si fa uso tra i dilettanti e nelle società musicali. Tutto è mantenuto quindi a questo livello. Perciò l' operetta, pur dichiarando per sè stessa il suo valore molto modesto, non manca di una certa condotta e può esser utile a qualche cosa.

L. Th.

A. SOMERVELL, *Chart of the rules of harmony for students.* — Oxford. The Clarendon Press.

In un sol foglio l'A. ha raccolto, con ordine e chiarezza, le regole dell'armonia e i relativi esempi, non solo, ma anche un indice per trovare gli accordi e un'appendice. È innegabile che assai pratica e comoda cosa sarà per lo studente l'avere sott'occhio, d'un sol colpo, quanto principalmente gli occorre consultare in fatto di armonia. Non sempre si potrà convenire coll'A. sull'opportunità di alcuni esempi, che non sono corretti, e sulla assolutezza di qualche regola, p. es. circa il *pedale*; piccole mende derivanti dall'imposta concisione, le quali non tolgono nulla alla praticità del lavoro, che è buono e raccomandabile a' principianti e anche agli altri.

L. Th.

Strumentazione.

***PAUL LOCARD**, Les Maîtres contemporains de l'orgue.* — Paris. Edition du *Courrier Musical.*

Pregevole ed interessante *brochure* che serve mirabilmente a dare un'idea della attuale vita organistica di Parigi: vita nella quale lo spunto di mondanità che la caratterizza non impedisce tuttavia l'elevatezza degli ideali e degli intendimenti. S.

***Dr. ERNST EUTING**, Das harmonium der Zukunft von Wolter Lückoff.* — Berlin, 1901.

In questa piccola e pregevole *brochure*, l'A. si propone di dare un'idea chiara della costruzione e dei mezzi d'espressione dell'*Harmonium*, e del carattere della sua musica.

L'A. proclama l'*harmonium* « lo strumento dell'avvenire » perchè gli attuali perfezionamenti di cui hanno saputo arricchirlo i fabbricanti tedeschi sono riesciti « non solo a dare un carattere nuovo allo strumento, ma a imitare in maniera maravigliosa i nostri strumenti orchestrali ».

L'*harmonium* si sarebbe così trasformato in una vera « orchestra da camera » e grazie alla sua possibilità di crescere e diminuire il suono per mezzo dell'*espressione*, riunirebbe i vantaggi del pianoforte e dell'organo. C'è forse un po' di enfasi e di soverchio lirismo nell'insieme dell'opuscolo, il che però non toglie che la tesi dell'A. di rivendicare cioè l'importanza *artistica* e sinora misconosciuta dello strumento, sia giustissima, e quindi il libro meriti approvazione incondizionata. S.

***PAUL DE WIT**, Geigenzettel alter Meister von 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.* Enthaltend auf 34 Tafeln in photographischer Reproduction (Autotypie) über 400 Geigenzettel. — Leipzig, 1902. Verlag von Paul de Wit.

Per quanto sarà possibile, la presente raccolta del signor de Wit servirà a coloro che vogliono o credono assicurarsi dell'autenticità di un violino dalla scritta del fabbricatore ch'esso porta nell'interno del fondo. Il libro è veramente unico nel suo genere; adempie in guisa eccellente il suo scopo, poichè se non di tutti i maestri, pur tuttavia di 330 de' più antichi — e fra questi quasi tutti i nomi migliori dell'antico periodo classico italiano — egli riferisce notizie, e ciò che più monta, le scritte autentiche riprodotte in fototipia. Sopra 34 grandi tavole ognuno può leggere più di 400 di tali scritte; e per quanto non sia da esse che si può giudicare un istrumento, tuttavia la certezza di possedere la riproduzione esatta della scritta originale servirà nel confronto degli strumenti posti in commercio con simili falsi biglietti, e questi scoperti, si giudicherà anche meglio dell'istrumento stesso.

Io credo la presente pubblicazione utilissima e sono lieto di richiamar su di essa l'attenzione degli aventi interesse. L. TH.

Wagneriana.

R. Wagner. L'arte e la rivoluzione. In 16°. — Genova. Libreria Moderna.

Quest'opuscolo scritto nel 1849 ha per base, come si sa, di dimostrare come abbiano torto gli artisti che accusano la rivoluzione di render loro difficili le condizioni d'esistenza. È l'industrialismo dell'arte che bisogna accusare.

La rivoluzione vagheggiata da W. è quella che creerà la vera opera d'arte: l'opera d'arte che conterrà lo spirito dell'umanità libera, al di fuori di ogni limite di nazionalità. B.

Musica.

L. PERIGOZZO, La Santa Messa; Sei pezzi per organo. — *Dio sia benedetto*; Coro a due voci eguali con accompagnamento d'organo. — *Assumpta est Maria*; Mottetto per coro a quattro voci dissimili (Contralti, Tenori I e II, Bassi) con accompagnamento d'organo. — *Sorrento;* Coro a quattro voci miste sole (Soprani, Contralti, Tenori e Bassi). — Torino. Marcello Capra, Editore.

Le composizioni sacre del Perigozzo sono visibilmente destinate ad uso pratico; quindi il compositore è stato costretto a mantenersi in certi limiti per ciò che riguarda la tessitura delle voci, e più o meno, l'armonizzazione. Egli non può aver libera la sua fantasia e, in complesso, anche per ragioni di stile, non gli si domanda troppa invenzione nè colorito. Modesti come appariscono questi componimenti, non sono per ciò meno encomiabili. Vi si addimostra conoscenza pratica dell'organo e delle voci, avvivata da una condotta sobria, da una piacevole semplicità. Nelle composizioni per organo il Perigozzo può tuttavia, a mio vedere, liberarsi da una soverchia rigidezza di stile e dare a' suoi temi e ai conseguenti sviluppi un aspetto più sciolto e melodico, senza contravvenire alla compostezza dello stile. Ciò aggiunge interesse artistico alla composizione e vi si arriva col molto esercizio.

Il coro *Sorrento* piacerà per la sua indole schietta e serenamente popolaresca. Dato il genere, una maggiore distinzione artistica sarebbe assurda. La melodia non si stoglie dal comune; ma in compenso vi hanno graziosi effetti per le voci.

Il Perigozzo ha studiato sotto la guida di un buon maestro e la sua memoria valga a farlo perseverare nella via dell'arte semplice e corretta in cui si è messo. L. TH.

R. REMONDI, *Messa* in onore del S. Cuore di Maria a quattro voci dissimili. — Torino. Marcello Capra.

Felice tentativo di contemperamento della forma antica col pensiero moderno, questa Messa si distingue per la chiarezza e fluidità dei procedimenti armonici e contrappuntistici. L'A. pur scrivendo per sole voci, ha saputo mantenere intatta la propria personalità senza inceppare nella pedissequa imitazione Palestriniana, così facile e comune oggidì. L'armonizzazione è veramente fine e delicata, nobili ed elevati gli spunti melodici sui quali si intesse il lavoro contrappuntistico. S.

C. DOBICI, *Tota Pulchra*, Compositum Duodecim Vocibus Mixtis (Tribus choris) ad libitum concinentibus tribus organis. — Roma, E. Van den Eerenbeemt.

Segnaliamo con piacere questo dotto lavoro, il quale depone di serie attitudini al comporre in istile liturgico sulla base di vere idee musicali, vincendo le non poche difficoltà che sorgono dalla unione di molte voci. L'autore si mostra al corrente della nostra grand'arte della polifonia classica, la quale diventa per lui voce anco geniale in certi punti. Egli ha dato così al suo lavoro un andamento semplice, che non sente sforzi e si risolve in una linea generale sobria e solenne, compendiante molti tratti immediatamente interessanti.

Questa composizione è scritta, non continuatamente, s'intende, ma con giudiziosa ed equilibrata alternazione di parti, a dodici voci reali. L. TH.

G. MARCHIO', *Sonata in tre tempi* per Organo. — *Myosotis*. Pagina d'album per canto e pianoforte (Opere postume). — Milano. R. Fantuzzi.

Qualche cavillatore teorico farà le sue preziose riserve circa la forma svolta nel primo tempo di questa sonata, che è un po' di fantasia, è vero; ma quando si pensi all'ordine pur mantenuto nell'esporre ed alternare i concetti principali, alla spontaneità della melodia e allo stile che rifugge da tutto ciò che non è sobriamente e solidamente musicale, le preoccupazioni scolastiche cessano d'avere un qualsiasi effetto. La sonata si fa pur anco migliore ne' due successivi tempi, l'ultimo dei quali rifulge per brio e freschezza giovanile. Non è lavoro difficile, e gli organisti che vorranno aggiungere al loro repertorio una composizione geniale e ben fatta, scelgano questa: ne saranno contenti. Il povero Marchiò era una bella promessa per l'avvenire. Morto nel fiore degli anni, egli ha lasciato a noi tanto da poterlo ricordare tristamente sì, ma con soddisfazione ancora, ammirando il suo talento e il risultato dei suoi ottimi studi.

E fu il suo ultimo canto forse questa inspirata pagina d'album, *Myosotis*, tutta poesia e presentimento della sua fine precoce. Qui le note vengono realmente su calde dall'anima e ci dicon cose malinconiche e soavi. Gli è la melodia che si spegne ancora fiorente, velata in uno sperdersi di accordi armoniosi.

Giovanni Marchiò poteva e sapeva già molto: un giorno egli avrebbe fatto parlare di sè. Destino! L. Th.

A. Scontrino, ***Quartetto in Sol minore*** per due violini, viola e violoncello (Ernst Eulenburg, Leipzig). — ***12 Bozzetti per pianoforte*** (1ª serie). — Milano, Carisch e Janichen.

Il *Quartetto* è opera di un musicista esperto, pel quale la tecnica non ha segreti; la forma vi è chiara e, per un lavoro moderno, rispettata abbastanza; essa è equilibrata rimpetto al contenuto che esprime con scioltezza, evitando, per quanto può un musicista italiano, i luoghi comuni del genere. Al compositore occorre soltanto una maggiore novità ed impressività d'idee, onde completare l'interesse ed il fascino dell'opera sua. Ancora vorrei raccomandare al maestro Scontrino di moderarsi nell'uso di un'armonizzazione spesso limata troppo e acutizzata e nell'impiego delle forme a *canone*.

L'esposizione dei temi è generalmente felice; solo pecca di quando in quando per prolissità e per richiamo di incidenti, i quali potrebbero trovar luogo più acconcio nella parte degli sviluppi.

Dopo tutto, si tratta di una composizione interessante, cui speriamo il compositore altre ne farà seguire.

I dodici bozzetti per pianoforte sono graziose pagine d'album, che faranno lieta e distraente compagnia ad ogni delicato cultore di musica. I varî sentimenti vi sono espressi con scioltezza ed efficacia. Non vi occorre tanto tecnicismo quanto interpretazione, perchè questi pezzi siano facilmente gustati. L. Th.

E. Del Valle de Paz, ***100 Solfeggi progressivi*** per pianoforte a 4 mani, Op. 99. — Edizione della *Nuova Musica*. — Firenze.

A guisa delle opere didattiche per Pianoforte del Reinecke, del Damm, del Reiser ed altri, lo scopo del sig. Del Valle è pure l'insegnamento progressivo divertente; cioè rendere gradevoli ed attraenti i materiali aridi di esso, come gli elementi musicali, il solfeggio, la ritmica, il meccanismo elementare, ecc., e contro i quali sino adesso si sono infrante tante tenere intelligenze e disposizioni. I solfeggi che ci stanno davanti (2° fasc.), di un valore non inferiore al certo alle opere degli autori suaccennati, si distinguono per una grande chiarezza, unitamente ad un certo sapore classico e spirito di modernità. Non esitiamo di raccomandare questi solfeggi, ed in generale tutte le opere didattiche per Pianoforte del Sig. Del Valle, nell'insegnamento di tale strumento. C. So.

H. EXPERT, Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française, Liv. 13e et 14e. — Paris, 1901. A. Leduc.

L'opera mirabile con cui M. Expert intende ad illustrare l'importanza, oggidì troppo disconosciuta, della rinascenza francese nei riguardi dell'arte musicale, si è arricchita di due nuovi volumi, che contengono il 2° ed il 3° fascicolo del *Printemps* di Claude Le Jeune.

Ai lettori della *Rivista Musicale Italiana* è già nota, pei miei articoli precedenti, la serietà dei criterî che dirigono l'autore nel far rivivere per i veri cultori della storia e della scienza produzioni così degne di studio come quelle dei maestri francesi del cinquecento. Ho loro anche parlato di Claude Le Jeune, nato a Valenciennes verso il 1540 e morto nei primordî del secolo XVII, accennando all'esperimento geniale da lui intrapreso nel *Printemps* di applicare la ritmica greca all'arte nuova, la quale naturalmente s'ispirava ad altro sistema. Senza discutere se la musica può giustificare l'idea di scrivere versi francesi misurati all'antica, a sillabe lunghe e brevi, contrariamente all'indole della lingua, è da notare che la massima parte delle composizioni del Le Jeune riprodotte da M. Expert è rappresentata da *vers mesurés*, musicati senza misura, composizioni meritevolissime di fissare l'attenzione del critico e dello storico. Tra i pezzi nel ritmo ordinario, a *vers rimés*, devo segnalare un capolavoro d'espressione e di eleganza, svolto con bellissimi artifizî di contrappunto in proporzioni più vaste di quelle di una semplice canzone: è il N° XXXIII, *Du trist'hyver*, a cinque voci, in sei parti (pagg. 47-87 del 3° fasc.).

Nell'attesa di altri volumi, specialmente della raccolta interessantissima *Les Théoriciens de la Musique au temps de la Renaissance*, ammiriamo l'attività prodigiosa di M. Expert, con un sentimento d'invidia per il paese in cui è reso possibile un lavoro così proficuo. O. C.

ALEXANDRE GUILMANT, Archives des Maîtres de l'orgue des XVIe, XVIIe, et XVIIIe Siècles. On souscrit à Meudon (Seine et Oise). — Chez l'Auteur, 10, Chemin de la Station.

Il terzo e quarto fascicolo della quinta annata contengono il seguito del *Livre de musique pour l'Orgue* di Nicola Gigaut. E così prosegue con uno slancio veramente encomiabile questa monumentale raccolta, nella quale l'illustre organista della Trinità dimostra, facendo rivivere queste arcaiche composizioni oggidì pressochè dimenticate ed introvabili, quanto sia vivo in lui l'amore dell'arte e l'acutezza dello spirito critico ed artistico nella scelta e parafrasi delle varie composizioni. S.

***Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*.** **IX Jahrgang, Erster Theil. *Lieder des Oswald von Wolkenstein*. Zweiter Theil. *Johann Josef Fux, Instrumentalwerke I.* — Wien, 1902. Artaria et C.**

Le canzoni di Osvaldo von Wolkenstein sono contenute in tre codici del quindicesimo secolo, dei quali solamente due contengono melodie. Vi abbiamo la prova della tradizione continuata da *Walter de la Vogelweide* sino a duecento anni dopo. Le canzoni sono ad una e più voci, non molto interessanti riguardo alla musica, ma importanti invece per la storia della polifonia. Canti trovadorici, canti d'amore, quali ebbero nel Tirolo una lunga serie di cultori geniali, essi dimostrano ancora, purtroppo, lo stato del *Minnegesang* in una forma del suo sviluppo, che ha i segni della decadenza.

Il significato di questa pubblicazione è assai più letterario che musicale. La critica filologica, accanto alla completa ristampa del testo antico, opera del dott. Josef Schatz, privato docente di Germanistica nell'Università di Innsbruck, è lavoro che riescirà di non comune interesse per la storia della letteratura e della poesia tedesca.

D'altra parte, la traduzione musicale, largamente comentata, del prof. Osvaldo Koller, ci mette sott'occhio una serie di canti dell'antica arte coltivata in Austria, e ciò al conoscitore è mezzo, senza dubbio, di studi e confronti storici importanti.

L'edizione, splendida sotto ogni rapporto, è arricchita di magnifiche e grandi fototipie, riproducenti i ritratti di Osvaldo von Wolkenstein nel frontispizio di due codici, il ricordo monumentale suo nel Duomo di Brixen, più quattro carte dei medesimi codici con musica.

La pubblicazione fa molto onore a chi dirige questa parte della scienza musicale in Austria, ed è testimonio della serietà con cui in alto si proteggono gli studi, che sono onore e profitto per la nazione.

La seconda parte della stessa annata IX dei *Denkmäler* consta di due *Suonate da chiesa* e di due *Ouvertures (Suites)* di Giovanni Giuseppe Fux, edite dal prof. Guido Adler. Sono composizioni di diverso carattere — interessanti specialmente le *suites* — scritte per più istrumenti, con organo le prime e con basso continuo le altre.

L. Th.

LUIGI BOTTAZZO*, *Messa **ad una voce in ho. S. Heleonorae Imperatricis con accompagnamento d'organo o d'armonio. — Ratisbona. Alfred Copperath.**

Una messa ad una voce la quale non riuscisse monotona per questa stessa sua unità di voce, facile d'esecuzione e nello stesso tempo ricca d'idee ed ispirata ad una severa elevatezza d'intendimenti artistici sembra essere un problema assai ardito e di ben

difficile soluzione. Eppure l'illustre organista padovano ha saputo risolverlo in modo superiore ad ogni elogio e tale da confermarne sempre più la meritata fama di compositore dotto, severo ed ispirato. L'accompagnamento d'organo o *armonium*, pur essendo facile ed alla portata anche di un mediocre esecutore, è ricco d'armonia e di una eleganza che ben si addice alla nobiltà del pensiero melodico. S.

Varia.

O. **VIOLA**, ***Bibliografia belliniana*** con un saggio bibliografico delle più antiche edizioni dei libretti musicati da Vincenzo Bellini (Estratta dal volume *Omaggio a Bellini*). — Catania, 1902. Giuseppe Russo.

Approviamo e lodiamo senza restrizione l'*Omaggio* che il signor O. Viola ha tributato a Bellini componendo la presente bibliografia. Trattasi di un lavoro condotto con molta accuratezza e secondo le giustissime norme colle quali dovrebbero essere informate simili compilazioni. L'autore dice: « Non ho tenuto conto delle opere di « carattere generale in cui si parla anche di Bellini; come dei di« zionarî biografici e musicali, delle enciclopedie, delle storie della « musica, ecc. Se avessi citato le opere di tal genere, avrei con po« chissima fatica aumentato considerevolmente la mole di questo « lavoretto, quasi senza averne accresciuta l'efficacia. Mi sono perciò « limitato a registrare le sole opere speciali o quelle che special« mente illustrano qualche parte della vita o delle produzioni mu« sicali del Cigno Catanese. Ben poco ho potuto raccogliere nelle « riviste musicali, perchè di esse ho avuto agio di consultare sola« mente pochi volumi; più larga messe di articoli, invece, ho mietuto « nei giornali politici e letterarî contemporanei a Bellini. In quanto « alle rassegne musicali delle opere di lui, ho tenuto conto sola« mente delle più antiche, per la maggiore importanza storica ch'esse « hanno, e ho preferito, fin dove m'è stato possibile, di rintracciare « quelle che si riferiscono alla prima rappresentazione di ogni opera « di Bellini ne' varî teatri ».

Riescirà ancor più interessante per noi la bibliografia belliniana delle opere straniere, a cui l'autore rivolge il pensiero; auguriamo che egli possa compierla senza lungo ritardo. O. C.

C. **BERGMANS**, ***La musique et les musiciens***. Apologie de la musique. Ses effets physiologiques et psychologiques. Ses origines et son développement. Son histoire en Belgique et dans les autres pays de l'Europe. Avec une lettre-préface de A. Piters. — Gand, 1902. A. Siffer.

Non è una storia e molto meno una enciclopedia musicale. L'autore ha raccolto in un grosso volume di 457 pagine un'infinità di notizie, distribuendole sotto le rubriche specificate nel titolo.

Ma in parte si tratta di citazioni, in parte di appunti secchi ed insignificanti, esposti come lo sono senza che alcun concetto di critica o di estetica v'infonda un po' di vita.

L'*Apologie de la musique* contiene aforismi, giudizî, *saillies*, di varî autori, notissimi, sull'arte dei suoni; e così il breve capitolo circa *ses effets physiologiques et psychologiques*, composto di estratti. Il seguente, *ses origines et son développement*, accenna da principio alla musica antica, e finisce con una lunga lista di teste coronate per provare che « ce qui aida beaucoup au dé« veloppement du goût musical, ce furent les encouragements et « l'exemple de plusieurs souverains qui pratiquaient eux-mêmes « l'art ».

Con tutto questo si arriva alla pagina 66. Il resto del libro è dedicato alla storia dell'arte musicale nel Belgio e negli altri paesi d'Europa. Il signor Bergmans vi presenta grandi ammassi di nomi, con molti errori e con moltissime lacune, specialmente in quanto riguarda l'Italia (pag. 341-364). Le fonti alle quali l'autore ricorse per apprezzare l'arte italiana sono quanto di più misero si possa immaginare. Basti il dire che il libro più importante da lui consultato in argomento è la Storia del Brendel, che sotto questo punto di vista non esito a qualificare un obbrobrio.

In somma il lavoro del signor Bergmans sembrerebbe ideato ad infermare il detto che non v'ha mai libro assolutamente inutile, se qualche cenno su alcuni musicisti del Belgio e dell'Olanda, ivi ricordati, non giovasse a farli conoscere fuori del loro paese. O. C.

***Harmonie-Kalender*, (*1902*). Harmonie, Verlags-Gesellschaft für Literatur und Kunst.**

È antica consuetudine in Germania quella degli almanacchi, nei quali vengono inseriti articoli di tutte specie, talora dovuti a scrittori valenti ed ai migliori letterati del paese. Nel caso presente, sono musicisti che vi hanno contribuito con monografie, schizzi autobiografici, lettere, aforismi, ricordi, ecc.; musicisti come Eugenio d'Albert, Joachim, Brüll, Reisenhauer, Sinding, Moozkowsky, Ansorge e Arn. Mendelssohn. L'almanacco contiene inoltre parecchie lettere inedite di Ad. Jensen, Rosa Sucher, Herm. Levi, A. Ritter ed una quantità di ritratti de' più noti musicisti tedeschi, russi e francesi. Il calendario musicale è utile ai ricercatori di date.

I nostri musicisti dovrebbero leggere una lettera di Eug. d'Albert sul pianoforte. Ma quanti imparerebbero a stimare in lui l'artista che egli è veramente? Pochi, e non certo i così detti pianisti.

L. Th.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 1. — FONTANA, *Curiosità Verdiane.* — ALBINATI, *Prospetto delle opere nuove italiane, oratorî, cantate, ecc., eseguite nell'anno 1901.*

N. 2. — FONTANA, *Curiosità Verdiane.* — PESCI, *La musica a Bologna.*

N. 3. — LEVI, *Liszt ed Hohenlohe.*

N. 4. — CAMETTI, *La morte di Filippo Marchetti.*

N. 5. — CORTELLA, *Un ciclo Verdiano.*

N. 6. — MOLMENTI, *Verdi e Somma.* — CAMETTI, *L'atto di nascita di Filippo Marchetti.*

N. 7. — CORRIERI, *Per le « Lettere di Rossini ».*

N. 8. — CAMBIASI, *Una famosa cantante varesina, Giuseppina Grassini.* — PESCI, *Ancora di Bologna musicale.*

N. 9. — CORTELLA, *« Hänsel und Gretel ».* — TABANELLI, *Giurisprudenza teatrale.*

N. 10. — MOLMENTI, *Feste, musiche e danze del vecchio tempo.*

N. 11. — *« Germania » di Franchetti.*

N. 12. — CORTELLA, *Opere nuove.*

N. 13. — CORTELLA, *« Germania ».* — ARNER, *Gli affari della Scala.*

N. 14. — *Rivista milanese.* — *Alla rinfusa, ecc.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 8-9. — T. MANTOVANI, *Le « Lettere di Rossini ».* — F. VATIELLI, *Musica sacra.*

N. 10. — T. MANTOVANI, *« Re Lear » e « Ballo in maschera »* (a proposito delle lettere di Verdi a Somma pubblicate ora dal Pascolato).

La Nuova Musica (Firenze).

N. 72. — *Le nuove leggi tedesche sul diritto di edizione.* — A. FALCONI, *I trattati di S. Jadassohn.*

N. 73. — N. ABATE, *Il pensionato artistico per la musica.*

N. 74. — G. Q. R., *La riforma dei diritti d'autore.* — A. Falconi, *I trattati di S. Jadassohn.*

N. 75. — G. Q. Ruata, *Il momento lirico attuale.* — A. Falconi, *I trattati di S. Jadassohn.*

Le Cronache musicali. Rivista illustrata (Roma).

N. 32. — B. Lausmann, *Giuseppe Rheinberger.* — Montefiore, *La musica del M.tro Scontrino per la « Francesca » del D'Annunzio.*

N. 33. — Incagliati, *Rossiniana.* — C. M., *Un quartetto di Sgambati a Lipsia.* (Il giornale si trasforma ampliandosi e s'intitolerà d'ora innanzi: *Cronache Musicali e Drammatiche*).

N. 1. — C. Falbo, *Per la bellezza di un'idea* (La fondazione di un teatro lirico nazionale a Roma). — Montefiore, *Leggende Wagneriane.* — G. Barini, *Hans Sachs e i « Maestri Cantori ».*

Musica sacra (Milano).

N. 1. — *Il nostro numero commemorativo.* — D. Sincero, *Organi intonati ed organi scordati.* — G. Weidinger, *Attraverso i paesi tedeschi.*

N. 2. — *I Vescovi e la musica sacra.* — Jendrossek, *A Berlino sì..... a Roma ed a Milano no!* — *L' organista in montagna.* Bozzetto. — G. Weidinger, *Attraverso i paesi tedeschi.*

N. 3. — *I Vescovi e la musica sacra.* — G. Sizia, *Questioni organariche.*

Rassegna Gregoriana (Roma).

N. 1. — *Il canto gregoriano nel 1901.* — *La scuola romana di musica sacra.*

N. 2. — L. Janssens, *Saggio estetico sulle melodie gregoriane.* — Gaisser, *Note liturgiche.* — Basalli, *I Benedettini di Solesmes e la restaurazione gregoriana.* — Respighi, *Per la conservazione dei codici liturgici.*

N. 3. — *San Gregorio Magno* (con illustrazioni). — A. Latil, *Un antico officio proprio di S. Gregorio Magno.* — Janssens, *Saggio estetico sulle melodie gregoriane.*

Rivista Teatrale Italiana (Napoli).

1° Gennaio. — G. Samoggia, *Il « Melologo » di Domenico Tumiati al Comunale di Bologna.*

1° Febbraio. — C. Ottolenghi, *Nel 1° anniversario della morte di G. Verdi.* Ode. — S. Procida, *Filippo Marchetti.*

1° Aprile. — G. Samoggia, *La musica corale in Italia.*

Santa Cecilia (Torino).

N. 7. — *Del cantare « piano ».* — *Joseph Rheinberger.* Necrologia.

N. 8. — J. M. Dupoux, *Studi sul canto liturgico.* — G. Weidinger, *Un nuovo referto sullo stato attuale della questione del canto corale gregoriano.*

N. 9. — *I Vescovi e la musica sacra.* — *L'armonio.*

N. 10. — Dupoux, *Studi sul canto liturgico.* — A proposito di un saggio estetico delle melodie gregoriane. — Manzetti, *Uso del canto gregoriano tradizionale.*

FRANCESI

Revue d'Art dramatique (Paris).

Février 15. — J. G. Prodhomme, *Le budget du Théâtre et de la Musique pour 1902.*

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

N. 9-10. — J. Parisot, *Les huit modes du chant syrien.* — A. Gastoné, *Pâques à Rome au VII^e^ siècle.* — M. Brenet, *Additions inédites de Dom Jumilhac.*

N. 11-12. — H. Quittard, *Henry du Mont.* — A. Gastoné, *Cours théorique et pratique de chant grégorien.* — P. Aubry, *Le système musical de l'Église arménienne.* — G. Duval, *La XVI^e^ réunion générale du Cæcilien Verein à Batisbonne.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Janvier. — H. Marichelle, *La chronophotographie de la parole.* — Guillemin, *Les premiers éléments d'acoustique musicale.*

Février. — J. Belen, *Le trille.*

Mars. — J. Belen, *La formation des voyelles. A propos de leur prétendue notation musicale.* — P. Naecke, *Un cas d'infection musicale.*

Avril. — G. Saint-Paul, *Le centre de Broca et les paraphasies.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 1. — J. Marnold, *Les conservatoires et la musique.*

N. 2. — *A propos de l'enseignement musical dans les Conservatoires.* — V. Debay, « *Siegfried* ».

N. 3. — C. Mauclair, *Sur les rapports de la poésie et de la musique.*

N. 4. — F. Hellouin, *J. J. Rousseau et la psychologie à l'orchestre.* — *Le cours d'histoire de la musique de M. Bourgault-Ducoudray.*

N. 5. — V. D'Indy, *La Sonate.* — J. Marnold, *C. Debussy et « Les nocturnes ».*

N. 6. — J. Marnold, *Les nocturnes de C. Debussy.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

1901, N. 52. — H. de Curzon, *F. Pedrell et les Pyrénées* (seguito e fine).

1902, N. 1, 2. — E. Schuré, « *L'Amour du poète* » *de Schumann-Heine.*

N. 2. — R. S., *J. Jacques Rousseau musicien.* — G. Servières, *Le pays natal de C. M. de Weber-Eutin.*

N. 3. — Ch. Joly, *Un cours d'éducation musicale* (Recensione d'un lavoro di Edm. Laurens). — G. Ferrari, *Musiciens anglais* (Parla del giovane pianista compositore Donald J. Tovey).

N. 4, 5, 6, 7, 8, 9. — E. Closson, *L'instrument de musique comme document ethnographique.*

N. 4. — H. de C., *La musique de la Garde républicaine à Paris.*

N. 5. — E. B., *A propos de l'autobiographie de R. Wagner.*

N. 7. — M. Brenet, *J. S. Bach et les élections de Leipzig.*

N. 10. — G. Huberti, « *Psyché* » *de César Franck*. — H. Imbert, *Un drame moderne et une Légende dramatique* (parla di due opere di E. Schuré: « *La Roussalka* », « *L'Ange et la Sphinge* »).

N. 11, 12. — H. Imbert, *Léon Boëllmann*. — *La voix des tombes*, poème symphonique de M. Max d'Ollone.

N. 13. — H. de Curzon, *M.me Marie Sasse et ses souvenirs*. — M. R., *In memoriam* (morte di Beethoven). — G. Ferrari, *Musiciens anglais*. Ed. Elgar.

Le Ménestrel (Paris).

N. 1. — O. Berggruen, *La première représentation de* « *Siegfried* » *à Bayreuth* (Un po' di storia retrospettiva a proposito della recente rappresentazione del dramma a Parigi, della quale lo stesso numero reca un esame critico, naturalmente non molto benevolo, di A. Pougin).

N. 2-8, 10-13. — P. D'Estrées, *L'art musical et ses interprètes depuis deux siècles* (cont.).

N. 2-5, 7, 12. — E. Neukomm, *Le tour de France en musique* (cont.).

N. 4-8, 11, 13. — J. Tiersot, *Notes d'ethnographie musicale; la musique des Arabes* (cont.).

N. 9. — J. Tiersot, *Le centenaire de V. Hugo* (articolo commemorativo in cui l'Autore difende il grande poeta dalla taccia di essere stato un musicofobo: anzi si sforza di rilevarne delle doti musicali non affatto comuni).

N. 10. — J. Tiersot, *Victor Hugo compositeur de musique* (in questo, riprendendo le idee dell'articolo precedente, l'Autore rivela con qualche documento questo inaspettato atteggiamento del genio di V. Hugo).

Le Théâtre (Paris).

Janvier I. — « *Griselidis* » *de Massenet à l'Opéra comique* (splendido numero in cui sono riprodotte le scene principali dell'opera, i ritratti degli artisti nei loro costumi originali, alcuni frammenti della musica, ecc. Il testo è dovuto alla penna di A. Jullien e G. Ricou).

Février I. — Numero speciale consacrato alla ripresa di « *Teodoro* » al teatro Sarah Bernhardt.

Février II. — « *Siegfried* » all'Opera, coll'intera biografia di J. de Reszké ed i suoi ritratti nelle parti che ha rappresentato. Poi la riproduzione di altri costumi e scene nella medesima opera. Articoli di De Curzon, A. Jullien, ecc.

Mars I. — Duquesnel, *La quinzaine théâtrale*.

» II. — Numero speciale « *Les Burgraves* ».

Avril I. — « *Les Guelfes* », opera inedita di B. Godard.

Revue d'histoire et de critique musicale (Paris).

N. 11-12. — H. Gaisser, *La fête de Noël et la musique*. — J. C., *Une nouvelle histoire de la musique* (quella di Wooldridge, recensita nel fasc. 1° di questa Rivista). — M. Brenet, *Notice sur deux manuscrits de musique de Luth de la Bibliothèque de Vesoul*.

2.ème Année, N. 1. — A. Bazaillas, *La joie dans la musique de Beethoven* (à propos de l'exécution récente des neuf symphonies). — J. Combarieu, *La musique de* « *Siegfried* ». — Brenet, *Notice sur deux manuscrits, etc.*

N. 2. — P. Glachant, *Victor Hugo et la musique.* — R. Heuberger, *L'enfance de Frantz Schubert.* — H. Quittard, *Les années de la jeunesse de J. P. Rameau.* — O. Chilesotti, *Chansons françaises du XVI° siècle.*

N. 3. — H. Gaisser, *Les « Hinni » de Pâques dans l'office de l'Eglise grecque.* — H. Quittard, *Les années de jeunesse de J. P. Rameau.*

TEDESCHI

Die Gesellschaft (München).

Fasc. 6. — Fra altri articoli è notevole quello di A. Weis Ulmenried intitolato: *L'attuale rinascenza della musica in Italia.* Fra mezzo a qualche inesattezza, l'A. distingue a bastanza l'oro dall'orpello e mette uomini e cose a posto.

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 1. — *Brauchen wir Wagner-Vereine?* L'Autore di questo articolo, Richard Wickenhausser, ha ragione: Le *Società Riccardo Wagner*, come hanno esistito fino ad oggi, è bene che scompaiano; ma altre, di altra specie, dovrebbero sorgere. Il compito di queste società non è quello di dar concerti con frammenti di Wagner: ciò si chiama svisare l'arte del Maestro e perpetuare l'equivoco. Propagare invece, mediante gli scritti, la conoscenza vera del poeta, del pensatore e del musicista, ecco la missione delle *Società Wagner*, ecco il lavoro serio ed utile che ci farà penetrare nella filosofia del grande Maestro e ci darà la chiave di tutto. — G. Riemenschneider, *Edward Grieg. Drei Orchesterstücke aus der Musik zu Björnson's Schauspiel « Sigurd Jorsalfar », Op. 56.*

N. 2. — F. Schäfer, *Der natürliche Fingersatz der chromatischen Geigenfiguren.* Studio importante sulla diteggiatura nelle figurazioni cromatiche del violino. — G. R., *Edward Grieg*: Come sopra; contin.

N. 3, 4, 5, 6. — F. Schäfer, *Der natürliche Fingersatz der chromatischen Geigenfiguren.*

N. 7, 8, 9. — E. Senger, *Registerlose Stimmbildung.* L'A. tratta, dal punto di vista fisiologico ed acustico, della educazione della voce senza tener conto dei diversi *registri*, e propugna questo sistema.

N. 10. — A. Prümers, *Zwei Volkshymnen.* Sennato articolo sopra i due inni tedeschi: *Heil dir im Siegenkranz* e *Deutschland über Alles*, i quali simpatizzano l'un coll'altro, non solo pel testo, ma anche per la musica.

N. 11. — R. Sternfeld, *Einige Bemerkungen zur Entstehung des 3. Aufzuges der « Meistersinger ».* Dal confronto fra i versi di un vecchio monologo di Hans Sachs — abbandonati poi da Wagner — e la nuova canzone del sogno, l'A. trarrà argomento di un'interessante comunicazione sulla poesia del terzo atto dei Cantori e la sua forma.

N. 12. — *Einige Bemerkungen zur Entstehung des 3. Aufzuges der « Meistersinger ».* R. Sternfeld conclude vedendo nelle dottrine di Schopenhauer, nelle ricerche del Grimm sul canto degli antichi maestri tedeschi, in una poesia di Hans Sachs sulla *Riforma* e nei versi del Goethe sopra un ritratto del vecchio Sachs, altrettanti influssi nei cambiamenti che il Wagner apportò all'opera sua dal 1845 al 1861 e specialmente nel terzo atto.

N. 13. — H. SCHMIDT, *Eine nothwendige Verbesserung der Notenschrift.* Il miglioramento della notazione consisterebbe nell'aggiungere una linea sottile sopra o sotto la linea delle note a seconda della posizione del mezzo tono che si vuol fissare.

N. 14, 15. — *Ueber Japanische Musik.* L'articolo è del Dr. Ugo Riemann.

Neue Musikalische Presse (Wien).

N. 2. — « *Unehrlich Volk* » (« *Gente disonesta* »). Il Dr. Max Vancsa risponde a Felice Weingartner dimostrandogli ancora una volta le debolezze della sua nuova trilogia *Oreste*, al maestro Weingartner che pretende non lo si tocchi e si scaglia contro la critica che ha la propria opinione e la dice.

N. 4. — *Theatertrieb.* Notevole articolo di Ferdinand Gregori sulla smania di primeggiare — a parte con quali mezzi — nelle arti e specie nel teatro come scrittori ed attori. Il dito messo sulla piaga.

N. 5. — *Zwei Neuheiten von Richard Strauss*: « *Feuersnoth* » (Opera di Vienna), « *Enoch Arden* » (Sala dell'*Unione musicale*, Vienna). Il Dr. Max Vancsa trova il dramma *Feuersnoth* musicalmente troppo carico di tecnicismo e trovate di spirito, mentre poi la musica manca di commozione: *Enoch Arden* è un idillio semplice e commovente: alcune buone scene e buona musica. — *Die Rosenthalerin*, opera di A. Rückauf: critica favorevole.

N. 6. — « *Das Märchen vom faulen Hans* ». Ballo pantomimico, musica di O. Nedbal: critica piuttosto favorevole.

N. 7. — « *Strauss contro Wagner* ». M. V. critica un opuscolo del Dr. Urban così intitolato: l'Urban ha tirato fuori tutti i più vecchi e minuscoli e cretini argomenti dall'inventario dei nemici di Wagner per dimostrar nulla; il suo panfleto non ha neanché il pregio d'essere scritto con spirito.

N. 7. — *Pater Hartmann's Oratorium* « *Sct. Franciscus* ». Di questo Oratorio pel quale l'Hartmann ha avuto il suo quarto d'ora di cartellone, H. G. rileva la sterilità e la pochezza in tutto al di sotto del mediocre. Secondo il critico, Padre Hartmann non conosce neppure le regole più semplici della composizione.

N. 8. — *Der dot mon*, opera di J. Forster. H. G. critica non molto favorevolmente la musica, ad onta di alcuni buoni pezzi; l'azione di Hans Sachs è travisata.

N. 10. — *Arthur Seidl's* « *Wagneriana* ». *II. Von Palestrina bis Wagner.* M. Vancsa scrive di questa recente collezione di appendici da giornale non con entusiasmo.

N. 11-12. — *Das Schubertzimmer im historischen Museum der Stadt Wien.* La camera di Schubert, nel Museo Municipale, è piena di preziose reliquie e manoscritti. — *Massenet's* « *Maria Magdalena* » *u. Rossini's* « *Stabat Mater* ». M. Vancsa rileva aspramente l'insuccesso dello *Stabat* di Rossini a Vienna diretto da P. Mascagni, finito fra i zittii. L'elegante *Maria Maddalena* di Massenet, con tutte le pose e le gentilezze dell'autore dirigente, non guadagnò essa pure molte simpatie.

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 1, 2, 3. — *Aus den Briefen von Robert Frantz*, v. Rudolph Freiherrn Procházka (Brani di lettere del F. a Jenny Lind).

N. 1. — *Erinnerungen an Hugo Wolf* (Con ritratto e facsimile). — *Neues über Bismarks Beziehungen zur Tonkunst* v. A. von Winterfeld (Dal libro « Fürst und Fürstin Bismark von Robert von Kendell ». W. Spemann editore, Berlino). — *Die Bekämphüng der Nervosität der Musiker* v. Dr. Heinrich Pudor (Articolo interessante).

N. 2, 3, 4. — *Joseph Rheinberger* v. Otto Schmid. Dresden (Biografia).

N. 2. — *Conrad Ansorge* v. Otto Hollenberg. — *Das Bologneser Streichquartett* v. Moritz v. Keiserfeld (Se ne constata il successo in Graz).

N. 3, 4. — *Die Verwandtschaft der Accorde* v. Prof. Dr. S. Jadassohn (Articolo didattico). — *R. Wagner und seine Primadonnen* v. Dr. Ab. Kuhut.

N. 3. — *Eduard Colonne* v. Eugen v. Jagow. — *Der Schöpfer der musikalischen Ballade* v. A. v. Winterfeld (Per il 100° anniversario della morte di J. R. Zunnsteeg — 27 Gennaio 1902).

N. 4. — *Wagners « Siegfried » in Paris* v. T. v. J. (Resoconto). — *« Chopin » von Orefici* (Altro resoconto). — *Der Traum des Gerontius* v. Anton Stehle (Si parla dell'oratorio di Edward Elgar eseguito per la prima volta in Germania a Düsseldorf).

N. 5. — *Charles Auguste de Beriot* v. A. v. W. (Per il 100° anniversario della nascita del grande violinista). — *Ueber Programme zu populären Conzerten* v. Dr. Heinrich Pudor (Articolo assennato). — *Zum 70.ten Geburtstag Prof. Dr. Franz Wüllners* v. Karl Wolff.

N. 6. — *Die Musik als Tonspiel* v. Dr. A. Schüz (Studio di estetica musicale). — *Salomon Jadassohn* v. Victor Fleischer (Necrologia). — *Deutscher Musiker in französischem Lichte* v. Camille Saint-Saëns (dal libro « Harmonie et Mélodie » del S.).

N. 17, 19. — *Bruckners Symphonien* v. Karl Grunsky (Ricerca dell'importanza del B. come sinfonista collo stabilire un parallelo tra questi ed il Beethoven).

N. 17. — *Professor S. Jadassohn* v. Dr. Adolph Kohut. — *Mein « Opus I »*. Autobiographisches von S. Jadassohn (In occasione del 70° compleanno del rinomato musicologo). — *Der Verdi-Cyklus in Prag* v. Rud. Freih. Prochaska (Resoconto entusiastico delle rappresentazioni verdiane — Ernani, Rigoletto, Trovatore, Traviata, Ballo in maschera, Aïda e Requiem — al teatro di Praga).

N. 18. — *Zweite Bayreuther Nummer* (Pel giubileo di Bayreuth).

N. 19, 20. — *Heitere Erinnerungen eines 80 jähriger Operndirektors* v. Dr. Adolph Kohut (Si parla di Ferdinand von Strantz, Direttore dell'Opera Reale in Berlino).

N. 19. — *Musikalischer Dilettantismus* v. Dr. H. Abert (Si traccia uno schema educativo onde sanare il pervertito dilettante).

N. 20, 21, 22, 23, 24. — *Zur Geschichte der Harfe und des Harfenspiels* v. Elsa Glas (Importante articolo sulla storia e letteratura dell'Arpa).

N. 20, 21, 22. — *Die Musik als Dolmetscherin religiöser Ideen* v. Dr. A. Schüz (Si constata la potenzialità musicale nell'espressione mistico-religiosa).

N. 20, 21, 22. — *Johann Gottlieb Naumann* v. A. von Winterfeld (Mem.).

N. 20. — *Die Musik im Dienste der Heilkunde (Musikotherapie)* v. — l. (Riassunto di una comunicazione letta dal Dr. Laborde all' « Académie de médecine »).

N. 21. — *Friedrich Chrysander* v. Victor Fleischer (Cenno necrologico). — *Das Beethoven Fest in Eisenach* v. Prof. P. Backmann (Resoconto). — *Albert Lortsing. Ein deutscher Meister* v. Georg Richard Kruse (In ricordo del L. per il suo 100° natalizio, 23 ottobre 1801).

N. 22. — *Vincenso Bellini* v. Paul Votz (Memoria in occasione del centenario con ritratti e facsimile).

N. 23. — *Das Mozart-Museum in Salzburg* v. Moriz v. Kaiserfeld. — « *Die Barbaren* » *von Camille Saint-Saëns* v. Eugen von Jagow (Resoconto critico).

N. 24. — *Aus den Memoiren einer Primadonna* v. Dr. Adolph Kohut (Si parla di Elisa Berndes v. Asztalos). — « *Feuersnot* » *von Richard Strauss* v. O. S. (Resoconto).

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

An. 1901, N. 52. — R. Mósiol, *Emil Büchner*.

An. 1902, N. 1. — A. Schering, *Musikalischer Ausblick*. — E. Rochlich, *Rob. Teichmüller*. — A. W. Gottschalg, « *Manfred* ». Dramatisches Tongedicht von Vans v. Bronsart.

N. 2. — G. R. Kruse, *Cortsing als Faust-Componist*. — A. Tottmann, *Recensioni di musica da camera*.

N. 4. — B. Geiger, « *Das verlorne Paradies* » (Nuovo lavoro di E. Bossi). — F. L. Schnackenberg, *Neue Orgel-compositionen von Max Reger*.

N. 5. — P. Hiller-Köln, Parla favorevolmente dell'opera « *Lorenza* » di E. Mascheroni.

N. 6. — A. E. Freni, *Die Kunstgesangschule von Anna Lankow*. — V. Joss, « *Die Rosenthalerin* » (Opera di Anton Rückauf).

N. 6. — B. Geiger, *Italienischen Aktualitäten*.

N. 7, 8. — P. Hiller-Köln. — *Hofrath Dr. Johannes Fastenrath. Die Rolner Blumenspiele* « *Don Juan Tenorio* ». — A. Tottmann recensisce musica da camera.

N. 8. — V. Joss, « *Das Mädchen von faulem Hans* » (Pantomina con musica di Oscar Nedbal).

N. 9. — *Eine Erinnerung an Peter Cornelius*. — G. Tischer, *Ueber die Musik der Inder*. — E. Neruda, Berlin parla favorevolmente dell'opera « *Aschenbrödel* » (« *Cenerentola* ») di Ermanno Wolf-Ferrari.

N. 10. — Max Rikoff, *Gustave Charpentier*. — R. Mósiol, « *Göts von Berlichingen* » *in der Musik*. — V. Joss, « *Bunte Bühne* ».

N. 11, 12, 13, 14. — G. Capellen, Osnabrück ha un articolo polemico sotto il titolo: « *Ist das System S. Sechter's ein geeigneter Ausgangspunkt für die theoretische Wagnerforschung?* ».

N. 14. — Max Schneider, *S. Jadassohn*. — P. Hiller-Köln, « *Die Pompadour* » (Opera di Emanuel Moór. Crinica favorevole).

Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.

Gennaio-Marzo. — O. Fleischer, *Zur vergleichenden Liedforschung*. — H. Thuren, *Tanz, Dichtung und Gesang auf den Färöern*. — H. Kretzschmar, *Das erste Jahrhundert der deutschen Oper*. — K. A. Göhler, *Die Messkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung*. — R. Newmarch, *The Art Longs in Russia*.

Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft (Berlino).

Febbraio. — *Hermann Goetz.* Studio di Edgar Istel — *Miss Anna Robena Laidlaw.* F. Gustav Jansen, a correzione di una notizia pubblicata precedentemente, ristabilisce i veri rapporti fra la pianista Miss Laidlaw e R. Schumann. — *Flosculi Diurnorum.* Charles Maclean parla intorno ad alcuni soggetti di erudizione trattati recentemente da scrittori inglesi. — *Le Théâtre et les Concerts à Paris* di M. Chassang.

Marzo. — *Choral Singing in the West Riding of Yorkshire*, di H. Tompson. — *Die Meistersinger in Rom.* Federico Spiro, pur riconoscendo di qualche pregio l'esecuzione superficiale dei *Maestri Cantori* a Roma, la dice mancante nel senso e nello stile, cominciando dall'Orchestra, e conclude dimostrando la impossibilità per gl'Italiani di interpretare quest'opera essenzialmente tedesca. Questa ingenua e fredda correttezza dei dirigenti italiani verso la musica di Wagner è pure il frutto di una spettacolosa ignoranza! Spiro ha mille volte ragione. — *La musique à Barcelone.* « Los Pirineos » de F. Pedrell. F. Suarez Bravo parla favorevolmente di questo *compositum* spagnuolo.

Aprile. — *Hasse über Mozart*, H. Kretzschmar. — *Einige Worte über das Pizzicato im Geigenspiel,* di A. Rombro-Spiro. — *Recent Novelties in London,* di I. Gilbert Webb. — *Les concerts en France* (1900-1901) di I. G. Prod'homme.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Gennaio. — *The year 1901.* Rassegna degli avvenimenti musicali nel passato anno a Londra. — *Musical Periodicals of the past.* Brevi notizie sulla posizione di diversi giornali inglesi, tedeschi e francesi inverso l'evoluzione della musica di Chr. Struthers. — *Tschaïkowsky.* — *Reviews of New Music and New Editions.* — *Musical Notes.* — Musica.

Febbraio. — *Professor Riemann's new book on musical composition.* I. Niecks dice bene della nuova opera del Riemann sulla composizione. — *A National Opera,* di E. A. Baughan. Il tema è vecchio, come i lamenti del critico pure lo sono. — Solite altre rubriche.

Marzo. — *Some aesthetic problems.* Considerazioni sul poema sinfonico e sull'opera di E. Baughan. — *An old English Opera house,* di J. S. S. Esumazione di notizie sul « *The Lyceum* » di Londra. — *Old-World musical criticism.* Il medesimo su la critica musicale, specialmente di Mitzler, l'allievo di G. S. Bach. — Solite rubriche.

Aprile. — E. A. Baughan: *The function of incidental music.* — *Johann Rudolph Zumsteeg,* 1766-1802. — Newmarch: *Liszt in Russia.* — E. Duncan: *Of the Lute or Theorbo.* — Solite rubriche. — Musica.

The Musical Times (Londra).

Gennaio. — *Henry Coward.* Schizzo biografico del distinto musicista inglese. — *A Pictorial Libel.* Riguarda un'edizione del *Select Vocalist* del Bingley, la quale contiene anche un pezzo di musica, *The Demon Musician,* inspirato a

Paganini, con una illustrazione diabolica. — *Music at the last coronation.* — *Occasional Notes.* — *Reviews.* — Ritratti e Musica.

Febbraio. — *Dr. John Blow (1648-1708).* Schizzo biografico. — *The Chapel Royal.* — *A letter from Kiesewetter to Pearsall.* — Solite rubriche. — Musica, ecc.

Marzo. — *Handel's Coronation anthems.* — *A visit to Ely cathedral.* — *Burney as a gossip.* — Solite rubriche. — Ritratti e musica.

Aprile. — *King's College Chapel, Cambridge.* Una descrizione. — *Liszt in England.* — Solite rubriche. — Musica.

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

⁂ Enrico Bossi è stato nominato Direttore del Liceo Musicale di Bologna in sostituzione di Giuseppe Martucci, chiamato alla direzione del Liceo di Napoli.

Opere nuove e Concerti.

⁂ «*Die Rosenthalerin*», opera in tre atti di A. Rückauf; ebbe un gran successo al teatro tedesco di Praga.

⁂ Una lieta accoglienza ebbe a Brest la nuova opera lirica in due atti, «*Frella*» di Skilmans.

⁂ La nuova opera di C. Goldmark «*Goets von Berlichingen*» è stata presentata alla direzione dell'*Opera* viennese.

⁂ Buon successo ha avuto a Vindsor la nuova opera di T. F. Dunhill «*Principessa Una*».

⁂ Il compositore Charpentier ha terminato la sua nuova opera «*Maria*», in continuazione di «*Luisa*», l'opera che ha avuto sì grande successo in Francia ed in Germania.

⁂ Enrico Bossi, il nostro forte musicista, ha preso parte in vari concerti a Francoforte, a Berlino e a Praga tenendo in alto, con successi splendidi, la sua bella fama e il prestigio dell'arte italiana. A Francoforte egli ha assistito anche quest'anno al nuovo trionfo del suo *Canticun Canticorum*; e qui, come pure a Praga ed a Berlino, si sono succedute varie esecuzioni di sue opere musicali da camera e da concerto, come il *Trio* Op. 123 (*Re magg.*), lo *Studio sinfonico* per organo, la *Suonata per Violino e Pianoforte* (Op. 117). Il pubblico e la stampa, ammirando l'esecuzione del Bossi, hanno vivamente applaudito le sue nuove composizioni, dichiarandolo un musicista geniale ed un maestro.

⁂ Altre opere nuove recentemente rappresentate:

Le *Jongleur de Notre Dame* di Massenet. — *La rosa nel giardino d'amore* di Pfitzner. — *L'uomo morto* di Forster. — *La Pompadour* di Móor. — *L'Improvvisatore* di E. d'Albert. — *Oreste* di F. Weingartner. — *Till Eulenspiegel* di Rezniček. — *Heilmar il pazzo* di Kienzl. — *I Pirenei* di Pedrell.

*** Si dice anche che «*Cenerentola*» di E. Wolf-Ferrari abbia avuto liete accoglienze a Brema.

*** A Mannheim ottenne buon successo la nuova opera di W. von Baussern: «*Herbart und Hilda*».

*** L'ultimo Concerto-Colonne (Parigi) ebbe luogo sotto la direzione di F. Mottl. Al Concerto-Lamoureux, F. Weingartner — con un programma di musica tedesca — ebbe ovazioni entusiastiche.

*** Anche A. Nikisch preso parte come Direttore ai Concerti-Colonne con grandissimo successo, specie nell'interpretazione della *Ouverture* del «*Tannhäuser*».

*** A Monaco si rappresenta ora l'«*Anello del Nibelungo*» di Wagner pubblicamente, anche senza la musica.

*** «*Maître William,*» nuova opera comica di Ch. Hemleb, fu applaudita a Namur.

*** «*Una storia da villaggio*» di Fel. Pinner, «*Lovelornia*» di M. C. Wood, «*Maja*» di B. Zimmermann, opere nuove di esecuzione recente, ebbero buon successo. Così pure la nuova opera «*Der Haubenkrieg*» di Meyer-Olbersleben, «*Ratbold*» di R. Becker e «*Il giudice di Zalamea*» di G. Jarno.

Wagneriana.

*** Ecco l'ordine e le date delle rappresentazioni wagneriane di Bayreuth:

Luglio. — 22. *Vascello fantasma*; 23. *Parsifal*; 25. *Oro del Reno*; 26. *Walkiria*; 27. *Siegfried*; 28. *Crepuscolo*; 31. *Parsifal*.

Agosto. — 1 e 4. *Vascello fantasma*; 5, 7, 8 e 11. *Parsifal*; 12. *Vascello fantasma*; 14. *Oro del Reno*; 15. *Walkiria*; 16. *Siegfried*; 17. *Crepuscolo*; 19. *Vascello fantasma*; 20. *Parsifal*.

*** Il teatro *Principe Reggente* di Monaco darà quest'anno, dal 9 agosto al 20 settembre, 20 rappresentazioni di opere di Wagner. Si rappresenteranno: *Tannhäuser, Lohengrin, Tristano e Isotta* e *I Maestri Cantori*.

Le rappresentazioni avranno luogo in otto serie; ciascuna serie si comporrà di 4 opere, che saranno eseguite sotto la direzione del sig. D. von Possart, intendente dei regi teatri bavaresi; direttori d'orchestra Zumpe, Franz Fischer e Ugo Röhr. Fra gli artisti, le signore Nordica, Ternina e Standigl e i signori Reichmann, Hofmüller e Forchhammer.

Monumenti.

*** Il Governo russo ha autorizzato l'erezione di un monumento a Chopin in Varsavia.

*** Nella casa abitata da Wagner a Penzing sarà apposta una tavola commemorativa col ritratto del Maestro in rilievo.

*** Il monumento a Liszt, in Weimar, sarà inaugurato il 4 giugno.

*** Una società fondata recentemente a Pietroburgo si propone di erigere un monumento a Glinka nel 100° anniversario della sua nascita (1° giugno 1903).

*** L'Imperatore Guglielmo II ha elargito al Comitato pel monumento a Lortzing in Berlino la somma di 1000 marchi.

Varie.

*** Nel mese di maggio E. von Possart e un distinto attore del Teatro Reale di Monaco, assistiti da R. Strauss, leggeranno «*Manfredo*» ed «*Enoch Arden*» al *Queen's Hall* di Londra.

*** Aug. Göllerich pubblicherà quanto prima una biografia di A. Bruckner.

*** Una festa musicale *Berlioz-Liszt* avrà luogo in maggio a Magonza. F. Weingartner e il prof. Volbach ne hanno assunta la direzione artistica.

*** La statua di Beethoven, lavoro magistrale di Klinger, è stata esposta alla «*Secessione*» di Vienna.

*** A Pietroburgo sarà costruito un nuovo *Teatro dell'opera* sul modello della *Scala*. Il preventivo della spesa è di 1.900.000 rubli.

*** A Ginevra si danno *Concerti orchestrali popolari* a 20 centesimi.

*** Mentre il numero dei soci delle *Unioni-Wagner* è generalmente in diminuzione, a Darmstadt è cresciuto notevolmente.

*** La Victoria-University di Manchester ha insignito il prof. Brodsky e il dott. Hans Richter del titolo di dottori di musica.

*** A Moritz Rosenthal, in un concerto dato a Madrid, furono fatte ovazioni che nessun pianista vi ebbe mai. Il suo trionfo non fu inferiore a quello di Parigi, che ha fatto epoca.

*** Che Wagner abbia scritto un'autobiografia sapevamcelo fino dal 1882, anno in cui l'abbiamo letta in una *Rivista* americana. Il pacchetto trovato alla di lui morte e da aprirsi solo dopo trent'anni si vuole contenga un'altra autobiografia insieme a parecchie lettere. — Che sorpresa fra poco più di due lustri!

*** Le quattro partiture dell'«*Anello del Nibelungo*» di R. Wagner sono apparse nell'edizione dei *Figli di B. Scott* di Magonza, in formato ottavo con testo tedesco, inglese e francese.

*** Angelo Neumann, il famoso impresario, pubblicherà un volume di *Memorie*, importante specialmente per ciò che riguarda le relazioni dell'A. con R. Wagner.

*** Il prof. Giuseppe Rheinberger ha lasciato per testamento 100.000 marchi alla città di Monaco a scopo di beneficenza.

*** A Lipsia si è fondato un *Conservatorio Beethoven* sotto la direzione di C. R. Fuchs noto scrittore di cose musicali.

*** Il prof. C. Reinecke lascia, col 1° di luglio, il Conservatorio di Lipsia dopo 42 anni di insegnamento.

*** Nei primi nove mesi del 1901 sono stati esportati dall'America istrumenti musicali per un valore di 1.129.709 dollari in più che nel medesimo periodo del 1900.

*** Il nome di Riccardo Wagner sarà presto dato ad una strada di Parigi.

*** Il terzo dei quattro concerti storici avutisi all'Università di Edimburgo era dedicato all' «*Opera buffa italiana nel secolo XVIII da Pergolesi a Cimarosa*».

⁂ La *Société Populaire de Musique* di Parigi ha istituito dei concerti destinati ad illustrare varie scuole e vari periodi. Nelle prime serie erano rappresentate le scuole di Francia, Germania e Italia.

⁂ Il sig. G. Houdard è stato autorizzato dal Consiglio della Facoltà di lettere di Parigi a tenere alla Sorbona un corso libero di Storia Musicale. La prima lezione ha avuto luogo il 15 aprile sul tema: «L'evoluzione dell'arte musicale e l'arte gregoriana».

⁂ Al real teatro dell'Opera di Berlino, la giovanissima artista americana Miss Geraldine Farrar ha riportato enorme successo, cantando in italiano la parte di Violetta nella *Traviata* e di Margherita nel *Faust*, rivelando doti musicali e drammatiche veramente sorprendenti. La giovane artista, formata alla buona scuola del canto italiano, che continua tuttavia i suoi studî sotto la scorta del maestro Graziani, è impegnata per due anni presso il teatro di Corte della Capitale germanica, ma non è difficile che si presenti in breve al pubblico italiano.

⁂ Riceviamo:

Exposition Universelle de 1900. — Congrès internationaux. — Art théâtral, Musique etc. — Administration: 10, rue Paul-Lelong, Paris (2me).

Monsieur et cher Confrère,

En conformité avec les vœux de divers Congrès officiels internationaux de l'Exposition de 1900, un Comité d'Historiens d'Art s'est formé, dont vous trouverez ci-après les premiers noms, ceux des Historiens français de la Musique ou du Théâtre.

Nous souhaiterions que vous ayez l'obligeance de nous adresser de suite les NOM et ADRESSE de vos principaux collaborateurs présents ou passés ayant écrit chez vous de sérieux articles sur l'Art (Beaux-Arts, Musique, Théâtre).

Nous serions ainsi mis à même de nous adresser directement à ces personnalités pour solliciter leur appui moral et absolument gratuit quant à l'organisation en 1903 d'un Congrès d'Histoire des Beaux-Arts ou d'enseignement des Beaux-Arts.

Veuillez agréer, Monsieur et cher Confrère, avec nos remercîments à l'avance l'expression de nos sentiments très confraternels.

11 avril 1902. GABRIEL LEFEUVE
10, rue Paul-Lelong (2me arr.)

NB. Ne pourriez-vous nous faciliter la constitution d'un Index bibliographique de tous les articles d'Art parus dans votre estimée publication depuis son origine?

COMITÉ: 10, rue Paul-Lelong (2me arr.) — *Théâtre*: Adam (Mme) — Aderer — Aicard — Albert — Allais (Gustave) — d'Artois — Basch — Bérenger — Bertheroy (Mme) — Besnard — Blosse — Bourdon — Bourgeat — Brieux — Buguet — Bureau — Carré — Chevalier — Claretie — Clédat — Clouzot — Croiset — Déandréis — Decharme — Dejob — Devore — Donnay — Dorchain — Ehrhard — des Esserts — Forest — Gehbart — Germain — Gosset — des Granges — J. Guillemot — Halévy — Hervieu — d'Heylli — Jolivet — Jullien — Langlois — Larroumet — Lefeuve — Legouvé — Lemaître —

Léopold-Lacour — Lugné-Poé — Lyonnet — Mendès — Millaud — Milliet — Misme (Mme) — Morel — Morillot — Oppenheim — Parigot — J. Parmentier — Plessis — Porel — Pottecher — Rabany — Rigal — Rod — Rzewuski — de Saint-Arroman — de Saint-Auban — Sain-Paul — Sirven — Thénard (Mme) — Thorel — Uzanne — de la Ville de Mirmont — Veber.

Comité: 10, rue Paul-Lelong (2me arr.)

(*Membres étrangers:* MM. César Cui, Jacques-Dalcroze, M. Kufferath).

MM. Aubry — Beauquier — Ballaigue — Bourgault-Ducoudrai — Bruneau — Burnouf — Carraud — Combarieu — Coquard — de Curzon — Dandelot — Dauriac — Dayrolles — Dobussy — Destranges — Dolmetoch — Dukas — Emmanuel — Expert — Eymieu — Fiérens-Gevaert — de Fourcaud — Gautier (Mme Judith) — Gautier-Villars — Guilmant — Guy-Repartz — Hallays — Houdard — Imbert — d'Indy — Jaell (Mme) — Joncières — Lalo — Laloy — Landormy — Lavignac — Lefeuve — Lichtenberger — Maréchal — Max (Mme Cécile) — de Ménil — d'Offoel — Moreadier — Mortier — Pillaut — Pougin — Rabany — Rambosson — Régnier — Reinach — Reyor — Rolland — Rousseau — Schuré — de Solenière — Soubies — Tiersot — Weckerlin.

Comité. *Beaux-Arts* (en formation): MM. Bortaux, Billaz, V. Champior, J. Comte, Didron, Garnier, Gonuys, H. Havard, Mollorio, de Nolhac, Pératé, Ravaisson-Mollien, Rocheblave, Thiébault-Sisson.

Necrologie.

*** Il prof. Salomone Jadassohn, rinomato insegnante di Teorica e Composizione al Conservatorio di Lipsia e compositore fecondo, è morto in età di 72 anni.

*** Ermanno Wolff, noto ed influentissimo agente di Concerti a Berlino, è morto a 67 anni.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Annuario del R. Istituto musicale di Firenze (anno 2°, 1899-900) e *Atti* dell'Accademia (anni XXXVI-XXXVIII). In-8. — Firenze. Tip. Galletti.

Baccini G., *L'autografo del primo lavoro musicale di Vincenzo Bellini nella R. Biblioteca Nazionale di Firenze.* In-8. — Firenze. Soc. Tip. Fior.

Bisio E., *Commemorazione di G. Verdi* nel R. Istituto di educazione correzionale di Boscomarengo il 13 aprile 1901. In-8. — Alessandria. Tip. Soc. « La Provincia ».

Cerchiari L., *Intorno al « Nerone » di A. Boito.* Studio critico. In-16. — Milano. Tip. G. Martinelli.

Cibelli M., *Commemorando G. Verdi.* Discorso detto a Rodi Garganico il 10 febbraio. In-16. — Napoli. Tip. Gargiulo.

Colonna E. D., *G. Verdi nella vita e nelle opere (1813-1901).* Biografia aneddotica. In-16 fig. — Palermo. S. Bindo. — L. 0,10.

Gramantieri D., *Commemorazione di G. Verdi.* Discorso tenuto in Urbino il 3 marzo 1901. In-8. — Urbino. Tip. della Cappella.

Guetta P., *Il canto nel suo meccanismo.* In-16 fig. — Milano. U. Hoepli. — L. 2,50.

Leo G., *Leonardo Leo celebre musico del secolo XVIII ed il suo omonimo Leonardo Leo di Corrado.* Nota storica. In-8. — Napoli. G. Cozzolino e C.

Lübke W., *Compendio di storia delle belle arti.* Parte IV: *La Musica.* In-16. — Milano. Soc. Ed. Sonzogno. — L. 0,15.

Maragliano A., *I teatri di Voghera.* Cronistoria. In-8 fig. — Casteggio. Tip. Cerri. — L. 4.

Passagni L., *Il Pianoforte.* Manualetto pratico indispensabile a tutti i dilettanti di pianoforte. In-8. — Milano. A. Pigna. — L. 1.

Pavan G., *Saggio di cronistoria teatrale fiorentina.* Serie cronologica delle opere rappresentate al Teatro degli Immobili in via della Pergola nei secoli XVII e XVIII. In-16. — Milano. G. Ricordi.

Perini B., *Commemorazione di G. Verdi,* 27 febbraio 1901. In-8. — Rocca S. Casciano. Tip. Cappelli.

Reina C., *V. Bellini (1801-1835).* Con un'ode di M. Rapisardi. In-16. — Catania. Battiato. — L. 0,70.

Ruta R., *Riassunto storico-scientifico della musica dalla sua origine ad oggi.* In-8. — Napoli. Tip. Festa. — L. 1,50.

Scavi G., *A G. Verdi.* Parole dette nel teatro municipale di Piacenza l'8 febbraio 1901. In-4. — Piacenza. Tip. Bertola.

Tecchio G., *A G. Verdi.* Ode. In-8. — Faenza. Tip. G. Montanari.

Thermignon D., *Teoria elementare e regole musicali.* 3ª ediz. in-8 fig. — Torino. F. Bianchi. — L. 1,20.

Viola O., *Bibliografia belliniana,* con un saggio bibliografico delle più antiche edizioni dei libretti musicati da V. Bellini. In-8. — Catania. Tip. G. Russo.

Zanardi E., *Commemorazione del maestro G. Verdi.* Lettura fatta nel teatro comunale di Budrio. In-16. — Bologna. Tip. succ. Monti.

Wagner R., *L'arte e la rivoluzione (1849).* In-16. Genova. Libreria moderna. — L. 1.

FRANCESI

Baldensperger F., *César Franck. L'artiste et son œuvre.* Conférence. In-16. — Paris. Fischbacher. — Fr. 1.

Castex A., *Maladies de la voix.* In-8, avec 46 figures. — Paris. C. Naud. — Frs. 7.

Guillemain M., *Génération de la voix et du timbre.* 2ᵉ édit. 1 vol. in-8 avec 123 fig. — Paris. F. Alcan. — Frs. 10.

Soubies A., *Histoire de la musique. XIXᵉ siècle. Danemark et Suède.* In-16. — Paris. E. Flammarion. — Frs. 2.

SPAGNUOLI

Chavarri E. L., « *El Anillo del Nibelungo* ». Ensayo analitico del poema y de la música. — Madrid. B. Rodriguez Serra. — Ps. 3.

TEDESCHI

Barth H., *J. S. Bach.* Ein Lebensbild. In-8. — Berlin. A. Schall.

Bäuerle H., *Repertorium der Harmonielehre in fortlaufender Reihe v. Fragen, f. Musikexaminanden zum prüf. Selbstudium zusammengestellt.* In-8. — Leipzig. M. Hesse.

Chamberlain H. S., *Richard Wagner.* Neue Aufl. Ausg. Lex 8. — München. F. Bruckmann.

Heinze L., *Theoretisch-praktische Musik- u. Harmonielehre nach pädagogischen Grundsätzen.* Gr. 8. — Breslau. H. Handel.

Hofmann R., *Praktische Instrumentationslehre.* III. V. u. VI Thl. Gr. 4. — Leipzig. Dörffling u. Franke.

Krebs C., *Schaffen u. Nachschaffen in der Musik. Rede.* Gr. 8. — Berlin. E. S. Mittler u. Sohn.

Kroyer T., *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrh.* Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals. In-8. — Leipzig. Breitkopf u. Härtel.

Kügele R., *Harmonie- und Kompositionslehre nach der entwickelnden Methode.* II. Th. 2. Aufl. Gr. 8. — Breslau. F. Goerlich.

Liszt F., *Briefe Gesammelte u. hrsg. von La Mara.* 7 Bd. *Briefe an die Fürstin C. Sayn Wittgenstein.* 4. Thl. In-8. — Leipzig. Breitkopf.

Marx A. B., *Ludwig van Beethoven, Leben u. Schaffen.* 5. Aufl. 2 v. in-8. — Berlin. O. Janke.

Merian H., *Geschichte der Musik im 19. Jahrh.* Gr. 8. — Leipzig. Seemann.

Mit Musik. Ein Album für's musikal. Haus. — Berlin. Harmonie.

Mittheilungen f. die Mozart-Gemeinde in Berlin. 12. Hft. — Berlin. L. S. Mittler u. Sohn.

Moos P., *Moderne Musikästetik in Deutschland. Historisch.-krit. Uebersicht.* In-8. — Leipzig. Seemann.

Nodnagel E. O., *Jenseits v. Wagner u. Liszt.* Profile u. Perspektiven. Gr. 8. — Königsberg. Ostpreussische Druckerei.

Nohl L., *Beethovens Brevier.* 2. Aufl., bearb. v. Dr. Paul Sakolowski. In-8. — Leipzig. Seemann Nachf.

Riemann H., *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Aesthetik, Theorie u. Geschichte der Musik.* 3 Bd. In-8. — Leipzig. Seemann.

Ritter H., *Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte.* 1. Bd. Gr. 8. — Leipzig. M. Schmitz.

Scholtze J., *Grundriss der Allgemeinen Musiklehre in leichtfasslicher Darstellung.* In-8. — Berlin. S. Mode.

— *Die Schauspielkunst.* Ebd. 8.

— *Wie soll ich Künstlerisch singen?* Ebd. 8.

Stockhausen J., *Das Sänger-Alphabet od. Die Sprachelemente als Stimmbildungsmittel.* Gr. 8. — Leipzig. B. Seuff.

Tottmann A., *Führer durch den Violin-Unterricht.* In-12. — Leipzig. J. Schubert.

Wagner P., *Einführung in die gregorianischen Melodien.* — Gr. 8. — Freiburg. Universitäts-Buch.

Wit P. D., *Geigenzettel alter Meister vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrh.* Gr. 4. — Leipzig. P. de Wit.

INGLESI

Boics O. B., *Music and its Masters.* — In-12. — New-York. Lippincot. — Doll. 1,50.

Elson A., *A critical history of opera.* In-16. — New-York. Page. — Doll. 1,50.

Kobbe G., *Opera Singers.* Pictures with biographical sketches. — New-York. Russel. — Doll. 1,50.

Lahee H. C., *Grand Opera in America.* In-16. — New-York. Page. — Doll. 1,50.

Woolridge H. E., *The Oxford History of Music.* Vol. I: *The Polyphonic Period.* Part I: *Method of Musical Art.* In-8. — Oxford. Clarendon Press.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Berger W. — Op. 58. *Humoresken* für P.forte. — Lipsia e Zurigo. Gebrüder Hug.

L'opera comprende sei pezzi di brillante effetto.

Bossi E. — Op. 124. *Miniatures.* — Lipsia e Milano. Carisch e Jänichen.

Otto pezzi facili per Pianoforte: *Bluette* — *Chitarrata* — *Nuit étoilée* — *Romance* — *Ländler* — *Sur les Vagues* — *Consolatiòn* — *Danse exotique,* e tutti di gradita lettura per la freschezza dell'invenzione e la forma elegante. Certo che l'eminente maestro, attenendosi al genere facile, merita lode per l'opera educativa.

Cicognani G. — *Cinque Melodie* per Canto e Pianoforte: *Autunno* — *Primavera* — *In balia delle onde* — *Notte d'estate* — *Svanirono i sogni.* — Firenze. Genesio Venturini.

La melodia ha carattere declamatorio; lo stile è ancora indeciso, però serio.

Frugatta G. — Op. 45. *Cinq morceaux* pour Piano: *Barcarola* — *Valse* — *Melodia* — *Scherzino* — *Tarantella.* — Carisch e Jänichen.

Di media difficoltà, offrono una piacevole lettura.

Gulbins Max. — Op. 17. *Zwei Stücke* für Orgel.
Op. 18. *Sonate* N. 2 in *F moll* für Orgel.
Op. 19. *Sonate* N. 3 in *B dur* für Orgel. — Leipzig. F. E. C. Leuckart.

Pagine che si raccomandano per la nobiltà e il pregio della trattazione polifonica senza arcaismi.

Humperdinck E. — *Junge Lieder.* N. 1. *Blumensprache.* — Breitkopf et Härtel.

László Arpád. — *Valse de Concert* pour Piano. — Budapest et Leipsic. Rózsavölgyi et C.

Lo stile degenera in quello comune detto da « Salon ».

Marinuzzi G. — *Dopo la Vittoria.* Impressione sinfonica per grande orchestra. — Milano. R. Fantuzzi.

Composizione di breve sviluppo, lodevole per serietà d'intenzioni e di effetto riuscito, la quale raccomanda il nome del compositore.

Martucci G. — Op. 79. *Tre piccoli pezzi* per Pianoforte: *Preludio* — *Canzonetta* — *Saltarello.* — Carisch e Jänichen.

La *Canzonetta* piace pel suo carattere curioso; il *Preludio*, che si raccomanda anche come studio, e il *Saltarello*, il cui contenuto è però serio, sono del miglior effetto pianistico. Inutile lodare i pregi dello stile che ornano l'arte di Martucci.

Pagella G. — Op. 22. *Messa seconda in onore di S. Giuseppe*, a due voci simili, con accompagnamento d'armonium o d'organo.

Op. 23. *Messa terza da Requiem*, a due voci simili, con accompagnamento d'armonium o d'organo. — Torino. Libreria Salesiana S. Giovanni Evangelista.

Polonyi Elemér. — Op. 17. *Polonaise de Concert.* — Budapest et Leipsic. Rözsavölgyi et C.

Rheinberger J. — Op. 196. *Zur Friedensfeier.* Sonate für Orgel. N. 20 in *F dur.* — Leipzig. R. Forberg.

Più modesta, quando la si paragoni allo splendore delle opere precedenti, questa composizione chiude degnamente il ciclo delle Sonate del nobile e compianto artista.

Rubinstein A. — Op. 44. *Romanze* (*Es dur*) für Harmonium und P.forte von F. Brendel. — Leipzig. C. F. Kahnt-Nachfolger.

Scontrino A. — *Dodici Bozzetti* per Pianoforte. Prima Serie. — Carisch e Jänichen.

Quartetto in *Sol min.* — Leipzig. E. Eulenburg.

I bozzetti sono riusciti come carattere e di media difficoltà; qualcuno lascia immaginare un effetto orchestrale. Se questi si dirigono agli allievi come esercizio di lettura e d'interpretazione, ai buongustai va segnalato il quartetto per archi: opera onorevole in un genere d'arte troppo trascurato fra noi; il gusto è informato ai classici, e si notano momenti di slancio.

Volkmann R. — Op. 25*a*. *Fantasie.* — Breitkopf et Härtel.

Fu scritta nel 1857. È un'improvvisazione pianistica di bel effetto, se non importante per contenuto.

Autori antichi.

Nuove edizioni.

Bach G. S. — *Suites* inglesi rivedute da Bruno Mugellini. — Milano. Ricordi.

Delle *Suites* di Bach il prof. Mugellini ha omesso quelle in *Fa magg.* e in *Re min.*; questa sarà pubblicata più tardi fra le composizioni più difficili del maestro. Il revisore ci offre un'edizione splendida sotto tutti i rapporti e tale da occupare un posto onorevole fra le migliori estere; la tecnica è trattata con criteri moderni e senza pedanteria; l'analisi della forma e tutto quanto occorre ad una perfetta esecuzione raccomandano questo volume sotto l'aspetto didattico.

Czerny. — Op. 740. *Die Kunst der Vingerfertigkeit.* Revision von Carl Heinrich Döring. — Leipzig. R. Forberg.

Fuchs A. — *Bel Canto.* — Collection Litolff.

Sotto questo titolo il chiaro professore del R. Conservatorio di Dresda ha raccolto venti Arie, Cantate e Canzoni, molte edite per la prima volta, e i cui originali, in gran parte manoscritti, sono alla R. Biblioteca di Dresda. Il Fuchs dichiara di non essersi proposto uno scopo storico, bensì di far conoscere i tesori della musica da camera d'un periodo determinato, cioè della prima metà del secolo XVIII; difatti nella raccolta incontriamo i nomi di A. Caldara, I. A. Perti, A. Scarlatti, L. Manzi, G. Bononcini, G. Torelli, Pignatta, B. Marcello, N. A. Porpora, F. Mancini, R. Fedeli, Maria Antonia principessa di Baviera (che fece parte dell'Accademia arcadica di Roma) e di G. A. Hasse, detto «il Sassone». E a render pratico il volgarizzamento l'editore si permette qualche variante nei ritornelli e qualche taglio: v'è pure aggiunta una traduzione tedesca. Un volume prezioso, che non sapremmo raccomandare abbastanza; e al prof. Fuchs le nostre congratulazioni per la sua intelligente opra d'artista.

Moscheles I. — Op. 70. *24 Grandes Études de perfectionnement.* Nouvelle édition revue, doigtée et annotée par A. F. Wouters. — Bruxelles. Katto.

È inutile lodare le revisioni del Wouters e del Döring (vedi sopra: Czerny) dopo il buon nome che in questo genere di lavori si son fatti i chiari insegnanti.

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile.*

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

MEMORIE

Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605

per la prima volta descritte.

I.

Poco note sono queste rappresentazioni agli studiosi di cose musicali e trascurate affatto da coloro che della storia della nostra drammatica si occuparono. Ma per i primi presentano altresì minore interesse, poichè la musica che adornava queste rappresentazioni, quantunque di essa non ci resti traccia alcuna, è tuttavia certo che apparteneva al genere madrigalesco. Sotto l'aspetto letterario all'incontro meritano maggior riguardo: perchè se è pur vero che nella loro essenza cotali rappresentazioni non sono che una propaggine di quelle altre allegoriche ed encomiastiche in uso nelle nostre corti nei secoli decimoquinto e decimosesto, tuttavia formano un gruppo notevole da loro stesse ed il fenomeno di una costumanza continuata con forma propria in una città non va mai trascurato.

Ma la ragione principale che mi ha mosso a mettere in luce queste rappresentazioni è un'altra: per la storia del melodramma in Italia e in particolar modo delle sue origini, molto si è fatto sotto l'aspetto musicale, pochissimo sotto l'aspetto letterario. Ora a formare il melodramma concorsero musica e poesia, ed una storia esatta e compiuta del genere non è possibile se non quando siano illustrate entrambe le parti. Finora, a quanto appare, musicisti e letterati hanno proceduto separatamente, ciascuno per proprio conto; ma troppo resta ancora da fare per questi ultimi, come ho potuto convincermi

tentando questo campo. Ai musicisti non incombe l'obbligo di studiare le cronache, i diari, le relazíoni, di conoscere la bibliografia di una infinità di stampe rare: ma è pur vero che in tutto ciò si possono trovare e si trovano una infinità di notizie che importano alla storia della musica.

È dunque questo contributo letterario, che da qualche tempo vado preparando, che io intendo recare; e mentre si stampano in due volumi i primi saggi del melodramma entro i confini dal 1589 al 1625 circa, e in un altro volume ho raccolto da stampe rare e da manoscritti quanto dai contemporanei fu scritto di notevole sull'origine di questo genere, nella *Rivista musicale*, che unica in Italia per questi studi tiene un posto così onorevole, verrò pubblicando altre cose, le quali per la quantità di notizie e di fatti notevolissimi che arrecheranno, spero non saranno sgradite ai lettori di essa.

Come in Firenze ai canti carnascialeschi e ai trionfi succedettero le mascherate tutte speciali nella seconda metà del secolo decimosesto, e per esse si arrivò ai tentativi di Emilio de' Cavalieri, negli ultimi anni di quel secolo in Venezia, dalle canzonette o giustiniane e da semplici cantate d'occasione si giunse a queste rappresentazioni più complesse.

La musica rimase per tutte negli antichi modi, e lo sviluppo letterario fu il medesimo: i fatti sono concomitanti.

Dopo ciò si può anche notare, per proseguire il parallelo, che l'influsso della rinascita, a cui si deve la nuova musica, si fece sentire in entrambe le città gloriose. A Venezia Claudio Merulo musica la *Tragedia* del Frangipane nel 1574: questi cerca giustificarsi con le teoriche aristoteliche di aver chiamato tragedia la propria composizione, e vi volle unita la musica perchè fosse recitata « con quella maniera che si ha più ridotto alla forma degli antichi », e aggiunge che « non si è potuto imitare l'antichità nelle composizioni musicali, avendole fatte il signor Merulo, che a tal grado non debbono giammai esser giunti gli antichi » (1).

(1) Per la storia particolareggiata di questa rappresentazione si vegga De Nolhac e Solerti, *Il viaggio di Enrico III re di Francia e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino* (con illustrazioni). Torino, Roux, 1890, pp. 133-34. — Per saggio di una di queste rappresentazioni si è appunto prescelta questa del Frangipane che è qui riprodotta in appendice.

Pochi anni dopo il grande maestro veneziano Andrea Gabrielli tenta di rifare i cori dell'*Edipo re* per la solenne rappresentazione della tragedia sofoclea che ebbe luogo a Vicenza nel 1585 e nel teatro greco costrutto dal Palladio (1).

A Firenze, Vincenzo Galilei cerca spiegare le note musicali dell'inno greco ad Apollo e scrive nel 1581 il *Dialogo della musica antica e della moderna.*

Nel 1589 il Rinuccini compone il famoso intermedio del *Combattimento di Apollo col serpente*, inspirato dai giuochi Pitici e da un passo dell'*Onomasticon* di Polluce (IV, 84), che Luca Marenzio musica, pur rimanendo ancor egli nel vecchio stile.

Le partite sono uguali; il terreno era preparato in entrambi i luoghi; ma il frutto si raccolse a Firenze.

---

(1) Il ROLLAND (*Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, Thorin, 1895, p. 61 *n.*), dice di aver ritrovato le parti, ma imperfette, di questi cori nella Biblioteca del seminario di Padova: *Chori in Musica composti da M.* ANDREA GABRIELI *sopra li Chori della Tragedia di Edippo Tiranno. Recitati in Vicenza l'anno MDLXXXV con solennissimo apparato, et novamente data alle stampe*, Venezia, Ang. Gardano, 1588. — È da notare ciò che a proposito di questi cori scrisse G. B. DONI (*Tratt. d. musica scenica*, capitolo XXXIV, p. 97, ove parla *Della melodia e concento de' cori*): « Siccome la melodia de' cantici scenici ha degenerato per la maggior parte in ariette e canzonette, così quella de' cori si vede essersi tramutata in balletti; poichè non contengono altro che alcune brevissime stanze e ritornelli, con aria molto semplice e corta; e tali sono quelli dell'*Euridice* e del *Rapimento di Cefalo*, in parte pubblicati dal Peri e dal Caccini; la qual maniera è molto più tollerabile di quella de' Cori dell'*Edipo tiranno* rappresentato in nostra lingua dall'Accademia di Vicenza nel 1505 *(sic)* che sono disposti a guisa de' madrigali, e poco buona riuscita dovettero fare, ancorchè, siccome io credo, fossero cantati semplicemente e non ballati, dove quest'altri si cantano insieme; benchè perlopiù da diversi e a foggia di balletti, con corti periodi e passeggi intrecciati, e con poca varietà di figure e nessuno gesto, per non essersi finora intesa la vera maniera delle musiche teatrali ». — Anche altrove ne fa memoria (*Tratt. mus. scenica*, in *Opere*, vol. II, *Appendice*, p. 86): « Che se ciò avessero avvertito quei virtuosi ingegni che nell'ottantacinque rappresentarono con solenne apparato in Vicenza l'*Edipo re*, in vece dello stile madrigalesco, che vi adoprò ne' cori Andrea Gabriele, molto intendente compositore, averebbono forse con non poco frutto tentato cose nuove. Sebbene in questo mostrò buon giudizio il compositore, che pochissime ripetizioni e simili artifizi vi adoprò: e quelle parti che cantano insieme, usano anche degli istessi tempi: quantunque io mi persuado che detti cori non siano stati ballati ».

II.

Un catalogo molto sommario di queste rappresentazioni fu dato primieramente dal Groppo (1); accennarono poi ad alcuni, volta a volta il Molmenti (2), il Giannini (3) e l'Angeli, che riprodusse intera la prima per nozze (4). Ora il signor Giuseppe Avalle, della R. Biblioteca Marciana di Venezia, aderendo all'invito da me fattogli, ha redatto la bibliografia che qui appresso è pubblicata, fornendo con rigoroso metodo bibliografico la cognizione più compiuta di queste stampe assai rare.

Come prima composizione del genere di questa serie credo tuttavia, quantunque non stampata da sola, che si debbano considerare le *Stanze di* M. Celio Magno *recitate nel convito fatto dopo la creazione del Sereniss. Luigi Mozanigo principe di Vinegia*, e cioè nel 1570 (5). Anche tale composizione è mitologica-encomiastica; *Mercurio* dice quattro stanze; poi vengono *Nettuno, Eolo*, *Marte* e *Pallade*, e della quinta stanza *Marte* e *Pallade* cantano i primi quattro versi, *Nettuno* ed *Eolo* gli ultimi; quindi tutti quattro assieme dicono la sesta. Poi *Apollo* ne canta tre altre e infine *Tutti assieme* cantano l'ultima.

---

(1) Groppo Antonio, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dall'anno 1637 in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi, fin all'anno presente 1745. Con tutti gli scenari, varie edizioni ed aggiunte fatte a' drammi stessi.* In Venezia, presso Antonio Groppo [1745], pp. 9-14. — Galvani L. N. [Salvioli L.], *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII [1637-1700]. Memorie storiche e bibliografiche*, Milano, Ricordi [1879], vi accenna appena.

(2) *La storia di Venezia nella vita privata*[3]. Torino, Roux e Favale, 1885, pp. 302-306.

(3) *Origini del dramma musicale* nel *Propugnatore*, N. S., vol. VI, pp. 407-8.

(4) *Trionfo di Cristo per la vittoria contr' a' turchi, rappresentato al Serenis. Prencipe di Venezia il dì di S. Stefano MDLXXI, ristampato per cura del prof.* Ubaldo Angeli. Monteleone, tip. Passafaro, 1893 (per nozze Menghini-Zannoni).

(5) *Primo volume | della Scielta | di Stanze | Di diversi Autori Toscani | raccolte | da* M. Agostino | Ferentilli | *Et di nuouo con ogni diligenza ricorrette. | Con licenza et Privilegio.* | [stemma] | In Venetia, | Appresso Filippo e Bernardo Giunti | et fratelli | MDLXXIX; ove sono in fine al volume. — La prima edizione di questa raccolta apparve nel 1571; la terza nel 1584.

Le rappresentazioni cominciano ad apparire appunto sotto il dogado di Luigi Mocenigo, ma le due prime furono composte per specialissime occasioni: e cioè quella di Celio Magno nel 1571 per festeggiare la grande battaglia di Lepanto, e l'altra di Claudio Frangipane nel 1574, per la venuta a Venezia di Enrico III di Francia. Isolata resta per allora la terza, di Pietro Malombra, recitata il 26 dicembre di quello stesso anno 1574.

Ma quattro anni dopo, il 26 dicembre 1578, sotto il dogado di Nicolò da Ponte e per opera dello stesso Malombra la rappresentazione si rinnova ad ogni S. Stefano (1); anzi troviamo delinearsi la costumanza di ripetere tali feste per il giorno S. Marco e per l'Ascensione. Con lo splendido dogado di Marino Grimani (1595 - 1605) la cerimonia diviene stabile per quattro volte all'anno: il 25 aprile, per S. Marco; in maggio, per l'Ascensione; il 15 giugno, per S. Vito, in ricordo della congiura del Tiepolo; e il 26 dicembre, per S. Stefano, il cui corpo fu da veneziani nel 1009 trasportato da Costantinopoli e deposto nella chiesa di S. Giorgio maggiore (2).

La maggior parte delle rappresentazioni sono d'argomento mitologico o allegorico; vi appare qualche favola pastorale; quella del 1595, *Il Trionfo di Scipione in Cartagena*, ha base storica; notevole è *Il Confetto* del 1603, commedia burlesca sul genere del Vecchi e del Banchieri.

Chi componesse le musiche che le accompagnavano ignoriamo in modo preciso; non credo che l'Angeli s'apponesse male nel supporre che al *Trionfo di Cristo* del 1571 concorresse lo Zarlino, così celebrato a' suoi tempi, data l'importanza dell'avvenimento; per quella del 1574 sappiamo di certo che la musica fu di Claudio Merulo. Ma dipoi tutto è buio: soltanto sappiamo dal Caffi (3) che il doge

(1) Molto opportunamente l'Angeli (*Op. cit.*, p. 24) osservò che da questa antica costumanza deve essere derivata poi l'abitudine tuttora vigente di riaprire il teatro d'opera il 26 dicembre.

(2) Alla serie completa, tenendo per ferme queste date, mancherebbero alla nostra bibliografia le rappresentazioni del maggio 1597, del maggio 1598, del giugno 1599, del giugno 1601 e 1602. Non si è ritrovata, come ò detto a suo luogo, la stampa di quella del dicembre 1602, che invece il Groppo aveva veduto.

(3) *Storia della mostra sacra nella già Cappella Ducale di Venezia dal 1318 al 1797*, Venezia, Antonelli, 1854-55, vol. I, pp. 200-206.

Marino Grimani fece eleggere maestro di cappella il suo favorito Giovanni Della Croce e di lui sempre si servì per le musiche di cui era amantissimo, tanto che « il suo palazzo aveva ridotto, può dirsi, un continuo teatro di drammi musicali, eseguiti accademicamente ». E il Della Croce fece la musica della messa per la morte del doge, morte che fece sospendere la rappresentazione della *Pazza saggia*, ultima di quelle qui annoverate.

Molto probabilmente però la musica non accompagnava per intero tutta l'azione: ma ricordiamoci che G. B. Doni, nel quarto capitolo del suo *Trattato della musica scenica*, mostra di preferire, adducendo in proposito molte ragioni, appunto quel genere di rappresentazione che in parte forse recitato e in parte cantato, e ancora su ciò scrisse il *Discorso a D. Camillo Colonna*.

Resta pertanto giustificato il giudizio del Canal (1): « non diremo col Brown, col Bettinelli, col Declamare che Venezia ne sia stata la culla [del melodramma]; se ne lasci pure intatta la gloria al Caccini ed al Peri. Diremo solo che qui, nelle feste per la venuta di Enrico III, può riguardarsi come apparecchiata tanto prima quel-l'invenzione in un modo più prossimo e più solenne che altrove » (2).

ANGELO SOLERTI.

---

(1) *Della musica in Venezia*, nel vol. I, parte II, pp. 469 sgg., dell'opera *Venezia e le sue lagune*, Venezia, Antonelli, 1847.

(2) Tutte le stampe qui appresso annoverate esistono nella R. Biblioteca Marciana o nel Museo Correr di Venezia. Una bella raccolta di 24 di esse è altresì nella Trivulziana di Milano.

1. — TRIONFO | DI CHRISTO | PER LA VITTORIA | CONTRA TVRCHI | RAPPRESENTATO | AL SERENISS. PRENCIPE | DI VENETIA | *IL DI DI SAN STEFANO* | IN VENETIA, M.D.LXXI.

s. t. in 4°. cc. 4. nn. car. romano.

Al verso del frontispizio:

ALLA SANTISSIMA
LEGA

Si come le lodi, & gratie, che rendiamo alla Maestà di Dio nelle nostre orationi, s'attribuiscono unitamente al Padre, al Figliuolo, & allo Spirito Santo; così a me par convenevole, che le compositioni, che nascono a' questi giorni sopra la felicissima Vittoria contra Turchi, si debbano pubblicare sotto la gloria di tutti Voi tre insieme, Beatissimo Padre, & Serenissimi Re Catholico, & Prencipe di Venetia: i quali legati, in una (dirò così) terrena Trinità, col nome, & favor di quella celeste, & infinita, sete qua giù nel mondo sì pronti, & fedeli Ministri dell'alto voler suo, & della incomprensibile sua benignità, & misericordia. Però humilissimamente io dedico al glorioso nome della vostra santissima Lega questi miei pochi versi composti nella istessa materia per recitarli. Et in quanto essi sono opera mia, gli presento, come basso voto del mio alto animo, a' i vostri piedi. Ma in quanto ella è cosa, che contiene essaltatione, e trionfo del Salvator nostro per questa vittoria, la pongo con le man della mia divotione sopra le altissime teste vostre, perche la vera mitra, & corona, il vero diadema de' Prencipi come sete voi, e l'honore, & la gloria di Christo. Di Venetia a' 26 Decembre 1571.

Divotiss. servo CELIO MAGNO.

Le parti dei personaggi stanno nel seguente ordine:

David — Choro di Angeli — S. Pietro — S. Jacomo — S. Marco — Tutti tre — Choro — Santa Justina — Choro — Gabriel.

A c. 2. Comincia:

DAVID.

DAVID Son io dal sommo Re mandato
Con altri anchor di sua Celeste Corte;
Prencipe degno, e tu nobil Senato:
Per honorar uostra felice sorte,
Che poi che tanto suo fauor ci ha dato,
E tante gratie in sì breu'ore, e corte;
Vuol darui anchor, che i Santi eletti suoi
Vegnan dal Cielo a conuersar tra uoi.

A c. 4 v. Finisce:

[Gabriel] Cantiam dunque, cantiam con mente pia
Di Dio sì rara incomparabil gratia:
Ne lingua d'huomo (ò pensi, ò vada, ò stia)
Sia di lodar l'alta bontà mai satia.
Benche quanto da ogn'un dir si potria,
Rispetto al suo deuer, nulla ringratia.
Rendiamo à te con uiuo affetto interno
Gratie, e gloria mai sempre ò Padre eterno.

IL FINE.

---

1 *a.* — TRIONFO | DI CHRISTO | CONTRA | TVRCHI | *RAPPRESENTATO* | AL SERENISS | PRINCIPE DI VENETIA | IL DI DI SAN STEFANO. | *Con licentia de' superiori.* | IN VENETIA MDLXXI.

s. t., in 4°. cc. 4. nn. car. ital.

(Questa edizione è di formato molto più piccolo, misurando in grandezza la metà della precedente).

---

1 *b.* — TRIONFO DI CHRISTO | PER LA | VITTORIA CONTR' A' TVRCHI | RAPPRESENTATO | AL SERENISS. PRENCIPE DI VENETIA IL DI DI S. STEFANO MDLXXI | RISTAMPATO PER CURA DEL | prof. UBALDO ANGELI | MONTELEONE | TIP. FRANCESCO PASSAPARO | 1893.

in-8°. pp. 26.

(Nozze « Menghini - Zamoni ». — Ediz. di n° 80 es.).

---

2. — TRAGEDIA | DEL S. CL. CORNELIO | FRANGIPANI. | AL CHRISTIANISSIMO | ET INVITTISSIMO HENRICO III | RE DI FRANCIA, E DI POLONIA. | *RECITATA NEL GRAN CONSIGLIO* | *DI VENETIA.* | *IN VENETIA* | *Appresso Domenico Farri M.D.LXXIIII.*

in-4°. cc. 8. nn. car. italico.

Le parti dei personaggi stanno nel seguente ordine:

Proteo Pastor del mare — Iri noncia di Gioue — Coro de Soldati — Marte — Coro de Amazone — Pallade — Coro de Soldati — Marte — Coro de Amazone — Pallade — Mercurio — Marte — Pallade — Pallade e Marte cantano insieme — Cori tutti — Iri noncia di Giove.

A c. 2. Comincia:

PROTEO PASTOR DEL MARE.

Partito son da l'onde di Nettuno,
Doue ho lasciato li marini armenti;
E per ueder sí gloriose pompe
Era salito sopra questi liti.
Qui m'assali un esercito di Ninfe,
Che m'han legato con questa catena,
Acciò ch'io spieghi a uoi l'alto concetto,
Che rinchiude Nettuno nel suo petto.

A c. 6. Finisce:

Cori tutti cantano

PREGAMO questo domator de' mostri
Ch'eterno al mondo uiua
Perche in pregiata oliua
Ha da cangiar l'alloro;
E ripportar l'antica età dell'oro.

A c. 7 è la seguente nota del Frangipani:

Tutti aspettaranno sotto questo titolo di Tragedia (vedi Appendice pag. 558).

2 *a*. — **La stessa.** — Ristampata a cc. 21-27. Parte I delle:

COMPOSIZIONI | VOLGARI, E LATINE | FATTE DA DIVERSI, | *NELLA VENVTA | IN VENETIA DI | HENRICO III. RE DI | Francia, e di Polonia, | Doue s'include la Tragedia | recitata a S. M. nella sala del | gran Consiglio di Venetia.*
[RITRATTO D'ENRICO III].
IN VENETIA, Appresso Domenico Farri, s. a. in-8°.

---

3. — POESIA | RAPPRESENTADA | INANZI LA SUBLIMITA' | DEL P. ALVISE MOCENIGO | Et la Serenissima Signoria di VENETIA | a' XXVI. Decembrio. M.D.LXXIIII | DI BARTOLOMEO | MALOMBRA.

s. n. t. [In Venetia, appresso Domenico, e Gio. Battista Guerra fratelli], in-4°. cc. 4. nn. car. romano.

Le parti sono così distribuite:

Proteo a' Tritoni — Proteo a Venetia — Cantano — Proteo a Venetia — Cantano — Proteo alle Muse — Suonano e Cantano in due cori — Tutte insieme — Proteo a Venetia — Proteo alle Muse — Tutte ballando cantano.

A c. 2. Comincia:

PROTEO A'
TRITONI

Levatemi d'intorno
Questa graue catena aspra, e noiosa
Volendo uoi ch'io parli alcuna cosa,
E sapiate che 'l cielo in questo giorno
Vuol ch'io ragioni sciolto;
E 'l poter di cangiarmi anco m'ha tolto.

A c. 4 v. Finisce:

TVTTE [Ninfe] BALLANDO CANTANO.

Sacrate, e limpid'onde
Poi che NETTVN risponde,
Al suon di queste sponde
Del Mar per ogni canto,
Se priego humil puo tanto
Portate il nostro canto.
E uoi presti, e correnti,
Soaui, e freschi uenti,
Di questi nostri accenti
Colmi d'ardente zelo,
Soluendo intorno il gelo,
Empite l'aria, e 'l cielo.

IL FINE.

---

4. — POESIA | Rappresentata innanzi al Ser.mo | Prencipe di Venetia | NICOLO' DA PONTE | DI BARTOLOMEO | MALOMBRA.

s. n. t. [In Venetia, appresso Domenico, e Gio. Battista Guerra fratelli], in-4°. cc. 4. nn. car. rom.

Le parti sono così distribuite:

La riverenza con la vecchiezza — Sei Tritoni suonano & dipoi cantano — Quattro figliuoli di Nettuno, parla uno e poi cantano — Canzonetta — Nereo con le Ninfe, parla esso solo — Sei Ninfe cantano — La Riverenza — La Vecchiezza — Doro figliuol di Nettuno — Nereo — Li Cori insieme tutti cantano — La Vecchiezza — Tutti insieme.

A c. 2. Comincia:

Escono fuori

La Riuerenza con la Vecchiezza.

Riuerenza son io, figlia di padre,
Ch'è nominato Dio de le ricchezze.
Son maritata; e 'l mio cõsorte è Honore,
E fuor di questo ventre al mondo nacque
La Maestà, che vostra altezza tiene:
Onde son qui, per riueder mia figlia,
E honorar chi la prezza, e la conserua,
Prencipe Serenissimo, e Voi Padri
De la Donna del Mar Guerrieri inuitti;
E questa mia compagna è la Vecchiezza,
Che trema, e non può star su 'l piè gagliarda,
Ma, quanto manca in lei forza, e vigore,
Tanto cresce, e maggior vien il consiglio,
(Alta base dei publici gouerni,)
Che i forti guarda, i timidi assicura.
Ò tre volte felice huomo mortale,
Che nel valor de le Virtù ti fidi,
Non ne le cose, e fuggitiue, e vane.
Quattro volte Beato. e chi può torti
L'acquistato diadema? in tanto tempo,
Che in util de la Patria affanni e sudi?
Il premio è questo, il premio unico è questo;
Che si riserba in premio a le Virtuti.
Il nodrimento mio Virtute è sola.
Con tutto che per via delle ricchezze
L'huomo talvolta à queste altezze giunga.
Ma non v'è lode, ove non s'erge il merto.
Voi d'un tanto gran Sol raggi, e splendori
Incliti Padri, anzi terreni Dei;
Voi che d'hor gli fate alma corona,
Poi ch'aggiungete alla sua luce luce
Con chiari vostri, e virtuosi lumi,
E la sua luce lume a' i lumi vostri,
Viuete insieme, e lungamente in pace
E le superne stelle
Non vi sieno giamai crudo, ò ribelle.

A c. 4. v. Finisce:

Tutti insieme

Se la vera Nobiltate
S'apre al Sol di Cortesia,
Tu ti scuopri essendo pia
Al gran Sol di Caritate,
Che ti fà Venetia bella
Nobilissima Donzella.

Se la vera gentilezza
Nel giouare altrui si scuopre,
La tua man, che 'l nudo cuopre,
Il meschin soccorre e prezza,
Ò Venetia, ò Donna nostra,
Gentilissima ti mostra.

IL FINE.

---

5. — RAPPRESENTIONE | fatta alla presentia del Ser.mo | Prencipe di Venetia | NICOLO DA PONTE | *Il giorno di S. Marco, l'anno 1579.*

s. n. t. [In Venetia, appresso Domenico e Gio. Battista Guerra, fratelli], in-4°. cc. 8. nn. car. roman.

Le parti sono così distribuite:

RE SALOMONE. — Choro — Choro — Tre Quistionanti — Per la legge — Per la Virtù — Per l'Amicitia — Choro — Choro — Legge — Virtù — Amicitia — Choro.

A c. 2. Comincia:

RE SALOMONE.

Poi ch'a me questo scettro il Ciel commesse
Non già per util mio, non per diletto;
Ma sol per ben de' miei popoli amati;
Otio, o tempo non ho, che mio dir possa:
Et con poter di Re son seruo altrui.
Ma dolce si fa 'l peso àllhor, ch'io penso
(Bench'indegno io ne sia) del Re del Cielo
Tutti i Principi in terra esser ministri,
Et giouando mostrarsi a lui simili,
Degno ufficio d'honor, ch'ogni altro auanza.
Il qual, acciò ch'in me giamai non dorma,
Da le più graui mie publiche cure
Stanco hor qua uegno: oue à ciaschun, che brami
D'espormi sua ragion, pronta è l'entrata.
Et, perch'in ogni guisa à la sua greggia
Buon pastor giouar cerca; io non per mio
Valor; ma sol per la Dio gratia porgo
A qualunque mel chiede in ogni strano
Caso, e dubbio pensier fedel consiglio.

A c. 8 v. Finisce:

Choro

Così consenta il ciel, così consenta.

---

6. — DIALOGO | DELLA MVSICA | fatta alla presentia del Ser.^{mo} | Prencipe di Venetia | NICOLO DA PONTE | *Il giorno di S. Vito, l'anno 1579.*

s. n. t. [In Venetia, appresso Domenico e Gio. Battista Guerra, fratelli], in-4°. cc. 4. nn. car. rom.

A c. 2. Comincia:

DIALOGO

Giouane, Vecchio, Choro.

G. O Potess'io goder tutti i miei giorni
In quest'otio giocondo
Tra festa, & canto, & riso:
C'haurei uiuendo in terra il paradiso.

A c. 4 v. Finisce:

Ch. O sol d'immenso amore
Senza occaso, & senz'orto
D'ogni diuoto core
Speme, requie, & conforto;
Deh soura noi dal ciel benigno splendi:
Et quest'alma Città felice rendi.

IL FINE.

---

7. — RAPPRESENTATIONE | FATTA AVANTI | IL SERENISSIMO | Prencipe di Venetia | *Il giorno di S. Stefano 1580.*

s. n. t. [In Venetia, appresso Domenico & Gio. Battista Guerra, fratelli], in-4°. cc. 6. n.n. car. rom.

I personaggi sono:

Pace — Vittoria — Sapientia — Primo Coro — Secondo Coro.

A c. 2. Comincia:

PACE. VITTORIA.

P. Tu che l'humane, & le diuine cose
Sapienza conosci, hor non ti sdegni,
Ch'a me, che Pace sôn, di lode, e pregio
Vittoria andar superior presuma?

A c. 4 r. Finisce:

Vniti.

Però ch'in bel sereno
Produce figli folgor di battaglia,
Nè folgor contra folgor par che vaglia.

IL FINE.

---

8. — RAPPRESENTATIONE | FATTA AVANTI | IL SERENISSIMO | Prencipe di Venetia | NICOLO DA PONTE, | *Il giorno dell'Ascensione 1581.*

In fine:

In Venetia | Appresso Domenico, & Gio. Battista Guerra fratelli | MDLXXXI. in-4°. cc. 8. nn. car. rom.

Le parti sono così distribuite:

Pallade, — Amalthea, — Allegrezza, — Coro primo, — Coro Secondo, — Coro primo, — Coro secondo, — Cori uniti, — Venere, — Pace, — Venere, — Pace, — Venere, — Pace, — Venere, — Coro primo, — Coro secondo, — Coro primo, — Coro secondo, — Cori uniti, — Apollo, — Primavera, — Coro primo, — Coro Secondo, — Cori uniti, — Pace, — Cori uniti.

A c. 2. Comincia:

PALLADE.

La bellicosa uergine, che nacque
Del capo già de l'alto Gioue, io sono,
Detta Mineroa; e mi son quì condotta,
Prencipe inuitto, e uenerandi padri,
Per honorarui in fin da l'Oriente;
Doue la destra mia famosa, e forte
In magnanima impresa oprar credea,
Per apportar maggior pregio, & honore,
Et maggior gloria al mio celeste merto.
Ma poi ch'intesi, che l'horrenda guerra
Era tra genti barbare, di legge,
E di costumi à uoi molto distanti,
Riuolsi indietro immantinente il passo,
Et son uenuta à uoi, dou'è ridotta
La uera nobiltà, senno, e possanza,
Con la uera uirtude, & lode uera.
In te pregiato Prencipe fiorisce
Valor, e cortesia, senno, e bontade.
A te ceder douvriano i Dei del cielo
Tutte le preminentie, e uanti loro.
Ond'io che 'l diritto ueggio, e dal douere
Vincer mi sento; Io che d'ingegno, & possa
Godei la gloria già fra tutti i Dei,
Hor cedo i miei trionfi al sopra humano
Valor, che ne la fronte inclita scorgo
Splender, si come in rara nube il Sole.
Et per segno di ciò, quest'arme mie,
Fide compagne, io uo' spogliarmi hor hora,
E suspender à guisa di trofeo
Al pregio tuo, con questo stocco insieme,
Che di nouo à Vulcan fabricar feci
Per l'impresa narrata; E da qui inanzi
Tutto il mio ingegno à le tue lodi sacro.

A c. 8 v. Finisce:

CORI VNITI.

Sia la pace ognihor con noi,
L'abondanza d'ogni bene,
L'allegrezza, e i frutti suoi
Con l'amor che ui mantiene;
La uirtù per queste arene
Regni ancor mill'anni, e poi.
Sia la pace
Sei Venetia in sì bel stato,
Che non hai, chi ti pareggi.
O felice, ò fortunato
Quanto tu gouerni, e reggi.
Santi riti, sante leggi,
Sante l'opre, e pensier suoi.
Sia la pace
Hor preghiam con caldo zelo,
Chiaro Prencipe eccellente,
Che ti faccia il Re del Cielo
Viuer lieto, e lungamente,
Acciò te possiam souente
Riueder con questi Heroi.
Sia la pace ogni hor con noi.

IL FINE.

---

9. — LE FESTE | RAPPRESENTATIONE | AVANTI IL SERENISSIMO | Prencipe di Venetia | NICOLO DA PONTE | *Il giorno di S. Stefano 1581* | DI MODERATA FONTE.

In fine:

In Venetia, appresso Domenico, & Gio. Battista Guerra, fratelli. in-4°. cc. 8. nn. car. rom.

Le parti sono così distribuite:

L'Anno con le feste. — Coro primo di feste. — Coro secondo. — Cori uniti. — Epicureo. — Stoico. — Coro primo. — Stoico. — Coro secondo. — La Sibilla. — Cori uniti. — Stoico. — Coro primo. — Coro secondo. — Coro primo. — Coro secondo. — Cori uniti. — Poesia. — Canzonetta. A cc. 8 v. IL FINE.

A c. 2. Comincia:

L'Anno con le feste.

Io del tempo ueloce
Figliuol nacqui: & son l'Anno
Homai quasi passato,
Che giunto di me stesso al fin mi trouo;
E per dar loco al nouo,
Vengo a pigliar commiato
Da voi d'ogni splendor Principe adorno,
Et da voi degni Eroi;
Mentre godete in questo almo soggiorno;
Con pensier dolci a lato.
Ben desiaua presentarmi à voi
Con qualche ricco dono;
Ma perche dato u'ho quanto io potea
Darui di bello, e buono,
Nè par ch'altro mi reste,
Condotte u'ho le feste:
Le quai con dolce suono,
E dilettosi carmi
Qui doppia festa in vostro honor faranno.

A c. 8. Finisce:

CANZONETTA.

Lieti dì, felici feste.
Senza cosa che u'annoi,
La bontà del Rè celeste
V'apra ogni anno, ò chiari Eroi;
E per mille etadi, e poi
Ogni gratia, e ben ui preste.
Lieti dì, felici feste.

Ò felice compagnia;
Che virtute apprezza, & ama;
Ben ciascun di noi vorria
Celebrar la vostra fama,
Ma già 'l tempo ci richiama;
Il cor nostro con voi reste.
Lieti dì, felici feste.

IL FINE.

---

10. — IL FIORE | RAPPRESENTATIONE | AVANTI IL SERENISSIMO | Prencipe di Venetia | NICOLO DA PONTE | *il giorno di S. Stefano 1582.*

In fine:

In Venetia, appresso Domenico, & Gio. Battista Guerra. in-4°. cc. 8. nn. car. rom.

Le parti sono così distribuite:

Il pronostico con le stelle. — Coro primo di Stelle. — Coro secondo. — Coro primo. — Coro secondo. — Cori uniti. — Nobiltà. — Flora. — Nobiltà. — Ricchezza. — Cortesia. — Valore. — Il senno. — Bontà. — Flora. — Venetia. — Coro primo. — Coro secondo. — Cori uniti. — Flora. — Venetia. — Nobiltà. — Ricchezza. — Cortesia. — Valore. — Senno. — Bontà. — Flora. — Coro primo. — Coro secondo. — Cori uniti. — La lode. — Canzonetta.

A c. 2. Comincia:

IL PRONOSTICO
CON LE STELLE.

Principe glorioso, Eccelsi Padri,
Al cui saper diuino
Tanto questo felice Imperio deue;
Il Pronostico io sono,
Che vengo tutto lieto à salutarui;
Pronosticando, & predicendo, como,
Se ridenti, e felici
Gli anni passati furo,
Felicissimo fia l'anno venturo.

Le Stelle gratiose,
Che vi prometton tanto,
Meco venute sono,
Per darui del mio dir maggior certezza;
E perch'elle son rette
Più dal vostro valor, che voi dal loro,
Come vostre soggette
V'offriran largamente
Ogni ben, che pon darui, ogni thesoro.

A c. 8 v. Finisce:

CANZONETTA.

Lodi, e fiori.
Tempi ameni,
Chiari honori
In dì sereni
Si denno, e 'l colmo à voi di tutti i beni.

Chiaro Duce
Del Mar gloria,
Al Ciel luce,
Al mondo istoria
Fia in eterna di voi degna memoria.

IL FINE.

---

11. — RAPPRESENTATIONE | AVANTI IL SERENISSIMO | Prencipe di Venetia | NICOLO DA PONTE | *Il giorno di S. Marco 1583.*

In fine:

In Venetia, presso Domenico, & Gio. Battista Guerra, fratelli. in-4°. cc. 8. nn. car. rom.

Le parti sono così distribuite:

Choro. — Fortuna. — Ricchezza. — Choro. — Fortuna. — Ricchezza. — Ignoranza. — Ricchezza. — Ignoranza. — Ricchezza. — Choro. — Povertà. — Prudenza. — Povertà. — Choro. — Ignoranza. — Povertà. — Fortuna. — Ignoranza. — Povertà. — Fortuna. — Choro. — Povertà. — Choro.

A c. 2. Comincia:

Fortuna.
Ricchezza.
Ignoranza.
Pouertà.
Prudenza.

CHORO.

Ecco scese le Diue sin dal Cielo,
Prencipe inuitto, Sacro Almo Senato,
Sotto mentito uelo;
Per far più dell'usato
I liti d'Adria risonar d'intorno.
Questi è 'l natio soggiorno,
Di Prudenza, e Ricchezza, e di Fortuna,
E qui tesson Ghirlande ad una ad una.

A cc. 7 v. Finisce:

CHORO.

CANTATE altere, ò Ninfe d'Adria, quanto
Potete mai di Venetia il uanto;
Che Fortuna comparte
Ricchezza, e Pouertà con ugual arte,
È l'Ignoranza cede
Alla Prudenza la douuta Sede.
Cingete poi la fronte
Di uostri fregi il Prencipe Daponte.

IL FINE.

La carta 8 ha sul retto l'impresa dello stampatore ed è bianca sul verso.

---

12. — RAPPRESENTATIONE | AVANTI IL SERENISSIMO | Prencipe di Venetia | NICOLO DA PONTE | *Il giorno dell'Ascensione 1583.*

In fine:

In Venetia, presso Domenico, & Gio. Battista Guerra, fratelli, in-4°. cc. 8. nn. car. rom.

Le parti sono così distribuite:

Fatica. — Huomo. — Fatica. — Huomo. — Fatica. — Choro. — Huomo. — Fatica. — Huomo. — Choro. — Patienza. — Choro. — Huomo. — Nemis. — Fatica. — Patienza. — Nemis. — Huomo. — Choro. — Valore. — Vittoria. — Huomo. — Choro. — Honore. — Choro. — Honore. — Choro.

A c. 2 r. Comincia:

Fatica. Valore.
Huomo. Vittoria.
Patienza. Honore.
Nemia. Choro.

FATICA.

FATICA, il uolto generosa i' porto
Humido sì, che sin'à terra stilla
Liquido humor, accenda il Sol nell'Orto
Ò spenga nell'Occaso sua fauilla;
Vommen' in breve gonna, e nuda il braccio,
Il crine rasa, e disarmata il piede,
Cinta la fronte, non di gemme, ò d'auro,
Ma di candida benda, e stretta il seno.
Questa è l'insegna dell'antico fallo,
E scala ancor à i più supremi scanni;
Sì che fia in uno, e medicina, e male.
I' sola porgo à li marini orgogli
Il giogo; e con il piè calco sorgente
Ondoso il mar; e d'Euro, e d'Aquilone
Il rabbioso soffiar', ò freno, ò sdegno,
Folgori, toni, lampi, pioggie, nembi,
Grandini, gelo, neue, i' domo, e uinco.
Madre sono dell'arti, e de gli studi;
E comparto gl'honori, e le ricchezze;
Et ho commune con Virtù la seggia.
Di corona la fronte a' Regi io cingo;
E dò loro l'aurato scettro in mano
Porpora uesto, e Diadema ancora
D'Imperadori il sagro busto, e' il capo.
Gli esserciti per me fra mille morti
Coraggiosi spiegar osan 'i passi;
E uincitori portano l'Insegne
Là dove preme più 'l nemico fianco.
Qual Republica, ò Regno, ó qual Impero
Lustri contò senza difesa mia?
E, per chiuder il tutto in breue: Io sono
D'Honor, e di Virtù Madr' e Nutrice.

A cc. 7. Finisce:

CHORO.

DOPO gl'alti maneggi,
Questi supremi Seggi,
Ò Prencipe Daponte,
Godrai fregiato in fronte,
Insieme co 'l Senato
Con il soggetto stato,
Io, canterai: e mille uoci, e mille
Vie piu sonor di squille
Rimbomberan per l'onde;
E fuor anco le sponde
Per tutto sentiransi: Io mille, Io mille.

IL FINE.

La c. 8 ha sul retto l'impresa dello stampatore ed il verso bianco.

---

13. — CONGRATVLATIONE | Pastorale rappresentata in Musica, per l'assuntione del | Serenissimo Grimani al Principato, il giorno | dell'Ascensione, 1595.

s. n. t. fol. vol. car. italico.

Un Pastore, & una Ninfa.

A l'alta gioia, al riso, al plauso, al canto,
Che ogni hor più fausto nasce, e cresce, e riede,
Per quel sublime honor, che il Ciel vi diede
Con voi, GRIMANI eccelso, eccelso Nume
Del Gran Veneto Lume,
S'allegra il Mondo, e con deuoto zelo,
Vi prega amico il Mar, la Terra, e 'l Cielo.

Due Pastori, e due Ninfe.

Da mille parti mille, e mille Nuncij
Del Ciel verranno à i piedi vostri: Amore,
Pace, Abondantia, Sanitade, Honore:
E quanto il Sol vi goderà fra noi
Tanto staran con voi,
Che, doue è quel valor, che in voi risplende
O quiui è il Cielo, ò quiui il Ciel descende.

Quattro Pastori, e quattro Ninfe.

A noi giocondi, e fortunati Amanti
Venirui primi inanzi è dato in sorte:
Accioche il piacer nostro al vostro apporte
Nouo piacer, felice augurio, e spene
D'ogni più caro bene.
Così piaccia al Motor dei sommi chiostri,
Temprarui il Ciel, conforme ai voti nostri.

Sei Pastori, e sei Ninfe.

Deh giusto Re, deh gran Monarca eterno,
Se brami lieto questo santo Impero,
Quest'Aere, questo Mar, questo Hemispero:
Conseruane il Tesor, che tu ne hai dato:
Che sempre sia beato
Il Mar, che bagna i bei lidi Adriani
Mentre udirà cantar, Viua il GRIMANI.

---

14. — FAVOLA PASTORALE | RAPPRESENTATA | al Sereniss. Principe | GRIMANI. | *Alli 25 di Maggio 1595.*

s. n. t. [In Venetia, presso Domenico e Gio. Battista Guerra, fratelli]. in-4°. cc. 6. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Clori
Dafne
Filli
Gliceria
Galatea
} Ninfe.

Choro di Ninfe trasformate in arbori.
Damone Pastore con quattro compagni, che suonano, e cantano.

A c. 2. Comincia:

CANTA DAFNE IN LEVTO.

Quasi semplice augello
E la più verde età, cui mille inganni
Tende amor, tende il senso, e tendon gli anni.

A c. 6 r. Finisce:

Canta, e suona il choro con i quattro pastori.

AMOR chi non ti loda,
Non è degno di lode; e chi non canta
La tua giustitia, e la tua legge santa,
Tace crudel, crudel la lingua snoda,
Cantiam dunque d'Amore; e cantiam tanto,
Ch'eterne sian le lode, eterno il canto.

IL FINE.

---

15. — TRIONFO DI SCIPIONE | A CARTAGENA | Rappresentato al Sereniss. Principe | GRIMANI. | *Alli 15 di Giugno 1595.*

s. n. t. [In Venetia, presso Domenico e Gio. Battista Guerra, fratelli], in-4°. cc. 6. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Scipione.
Choro dell'Honore nascosto.
Honore.
Temperanza.
Giustitia.
Prudenza.
Fortezza.
Choro del Piacer nascosto.
Quattro sonatori di leuto in habito di Pastori.
Piacere.
Senso.
Gioventù.
Natura.
Amore.
Quattro ballarini in habito di pastori.
Lice amata da Scipione.
Mercurio.
Choro celeste nascosto.

A c. 2. Comincia:

Scip. Ahi che mi gioua in così verde etade
Godere i sommi Honori
De la mia patria Roma;
E comandare a Roma:
S'una vil feminella
Di me tiene l'imperio, e mi comanda?
Ahi che mi gioua hauere,
Dopo sì lunga e perigliosa guerra
Cartagena espugnato; e vinto e domo
L'hostile orgoglio, e l'inimiche in- [sidie,
S'una mia prigioniera
Di me lasso, trionfa?
S'io mi rendo ad Amore: [honore:
Perdo in un punto ogni acquistato
Ch'in cor molle e lasciuo
E morta la ragione, e il senso è viuo.
Ma se ad Amor contrasto:
Contrasto a questa etade,
A la mia bona sorte,
A la beltà di Lice,
Al consiglio dei sensi,
A l'occasione, al tempo,

Al piacer dei piaceri,
Al naturale desio,
A la natura istessa,
Ahime chi mi consiglia, & chi mi aita
In così graue pugna?
Horsù l'error commesso
Da giouenetto amante;
Massime bene occulto,
Non dee chiamarsi errore:
Perche l'età lusinga,
La natura comanda,
E Amor può quanto vuole, et vuol che si [ami,
Va dunque, Scipio, à la tua bella Lice;
E, mentre puoi tanta beltà godere,
Godi: che verrà tempo,
Quando fra gli altri mali,
Non siano al tuo desio le forze eguali.
Ahime dunque sia vero,
Che per un vil piacer sozzo, e fugace,
Per un turpe complesso,
Perda ogni honore, e con l'honor me stesso.

A c. 6 v. Finisce:

Canta il choro celeste.

Versi argento ogni fiume;
Canti la terra, il mar; l'aere, e il foco;
Sia festa in ogni loco;
Danzin le stelle in ciel, rida ogni lume;
Sia placido ogni Nume:
Che sì rare vittorie,
Son celesti trofei, celesti glorie.

Il Fine.

---

16. — L'AMORE | DI PENTHESILEA | Rappresentato al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARIN GRIMANI | Alli 26 di Dicembre 1595.

s. n. t. [In Venetia, presso Domenico e Gio. Battista Guerra, fratelli], in-4°. cc. 10. nn., di cui l'ultima bianca. car. ital.

A c. 2 r.

Persone, che rappresentano
la Favola.

Penthesilea Regina delle Amazone.
Ceraunia, Echinna, Antippe, Hippolita — Amazone di età.
Choro di ombre.
Corebo Re di Macedonia.
Argeo, Druuillo, Gracildo, Harmonio — Caualieri Giouanetti.
Corsino schiauo di Corebo.
Orige, Prasilda, Orithia, Marthesia, Cleargio, Saluidio, Vesbio, Caspio — Amazone Giouanette.
Ceruino con quattro altri schiaui ballerini.
Quattro schiaui sonatori di leuto.

A c. 2 v. Comincia:

Pent. Amor non vuol consiglio.
Magnanime Guerriere;
Massime quando in generoso petto
Desio d'honor l'accende:
Ch'a l'alte, e belle imprese
Honore è consigliere, Amore è duce.
Io non son d'un Cimmerio, o d'uno Scitha,
O d'un vil Thrace amante:
Hettorre amo io, quel gran Troiano Het- [torre,
Cui tutta Grecia armata il Campo cede.

A c. 9 v. Finisce:

Balla prima Ceruino al suono di quattro leuti. Canta poi in leuto Corsino il seguente Madrigale.

Amor chi non ti crede;
Ne sa ciò, che tu puoi, ciò, che tu sei:
Miri questi superbi alti trofei;
Miri prigioni al tuo gran carro amante,
Una Venere armata, un Marte amante.

Balla di nuovo Ceruino, e doppo il ballo, mentre partono i Recitanti, si finge che l'armata saluti Corebo, e Penthesilea con militari istromenti.

IL FINE.

---

17. — I PAZZI AMANTI | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI | *Alli 25 di Aprile 1596.*

s. n. t. [In Venetia, presso Domenico e Gio. Battista Guerra, fratelli], in-4°. cc. 10. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE, CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Silicio, Montano, Celso } Pastori.

Choro di Apollo.

Cinthia, Stella, Herilda } Ninfe.
Impeto, Salace, Ruuido } Satiri.

Giglio pastore che balla.

A c. 2. Comincia:

Sil. Non so con piu parole, Amici cari,
Dipingerui il mio male, e la mia pena.
Amo Cinthia, e la seguo;
E se talhor la ueggio,
D'amor, di lei, di me, di ogniun mi scordo,
E impazzo, e fuggo a la mia Cinthia sordo.
Ne qui lasso finisce
La strana angoscia mia:
Che allhora è Cinthia e lieta, e sana, e saggia,
Quando mi uede: e quando
Ella è da me lontana,
E, quasi furia, insana.
Che deggio dunque oprare?
Che consiglio mi date?

A cc. 10 v. Finisce:

Canta il Choro di Apollo.

Godete, Anime belle,
Dopo i vostri dolor, dei vostri amori,
Godete, Amanti, dei passati ardori,
E sia l'horror de le passate pene
Dolce augumento del presente bene.
Godete, in riso, in ballo, in canto, e in gioia
Nel ben presente la passata noia.

Il Fine.

---

18. — LA RICONCILIATIONE | DELLE TRE DEE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | *Alli 23 di Maggio 1596.*

s. n. t. [In Venetia, presso Domenico e Gio. Battista Guerra, fratelli], in-4°. cc. 8. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

Persone, che rappresentano la Favola.

Venere.	Mercurio.
Amore.	Momo.
Giunone.	Quattro sonatori di leuto.
Pallade.	Piacere che balla.
Choro celeste.	Quattro fanciulli, che ballano con il Piacere

A c. 2. Comincia:

Ven. Troppo ha per questo pomo;
Troppo ha per la sententia,
Che a mio fauor già diede
Il gran Pastor Troiano
Patito il mondo, e troppo
Ha de la pace nostra ardente sete.
Ond'io, se ben di uoi molto più bella
E di tanto trofeo molto più degna
Fui giudicata: a uoi di beltà cedo;
A uoi questo celeste unico premio
De la vostra beltà dono, e consacro;
Purche fra noi si estingua
Quell'ostinato, e velenoso foco,
Per cui fauola siam, siam riso, e gioco.

A cc. 8 v. Finisce:

Ven. Ecco il Piacere, ecco i seguaci suoi
Che preso di pastori habito e forma:
E sonando, & danzando
Son uenuti a compire, et a godere
La pace nostra, & il commun piacere.

Si balla al suono di quattro leuti;
& poi canta il choro celeste.

Scendi, celeste Padre
Tra i gloriosi lumi, oue Adria splende;
E quante stelle il sol nel cielo accende.
Tanti splendori aggiugni ai suoi splendori,
Tanti tesori accresca a' suoi tesori
Dalle ogni ben piu fermo, e piu verace;
Dalle ciò, ch'ella uuol, ciò, che le piace.

Il Fine.

---

19. — LE PREGHIERE | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | Alli 15 di Giugno 1596.

s. n. t. [In Venetia, presso Domenico e Gio. Battista Guerra, fratelli], in-4°. cc. 12. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE, CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Giacinto Pastore.
Amarilli Ninfa.
Choro di Diana.
Fileno Pastore.
Dori Ninfa.
Choro di Pan.
Diana.
Himeneo.
Pan.
Sonatori.
Ballerini.
Choro di Amore.

A c. 2 r. Comincia:

Gia. Ecco Amarilli mia
Il tuo fido Pastore, il tuo Giacinto.
Fa di me ciò, che vuoi.
Se ti piace, ch'io viua;
Amami, e viuerò.
Se ti piace, ch'io mora;
Odiami, e morirò.

A c. 12 v. Finisce:

Canta il choro di Amore.

Godete, Amici amanti
Il fin dei nostri guai,
Il fin dei vostri pianti.
E non finiscan mai
I dolci accenti vostri, i vostri canti.
E sian tutti gli augei presti, e fugaci
Inuidi spettator dei vostri baci.

IL FINE.

---

20. — IL MOSTRO | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | *Alli 26 di Dicembre 1596.*

s. n. t. [In Venetia, presso Domenico e Gio. Battista Guerra, fratelli], in-4°. cc. 16. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE, CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Gracildo Pastor di età.
Haduseno Satiro.
Narcisso Pastorello.
Giacinto Pastorello.
Etereo Pastor di età.
Aliso Pastor giouane.
Florindo Pastor giouane.
Choro.
Sonatori di liuto.
Musici, che cantano in liuto.
Olimpia Ninfa giouane.
Aurilla Ninfa giouane.
Urania Ninfa di età.
Clitia Ninfa di età.
Ballerini.

A c. 2 r. Comincia:

Gra. È bene o troppo iniquo, o troppo altero,
Chi non ti porta honor, chi non ti ammira.
Magnanimo Haduseno:
Che la virtù terrestre unica imago
Del sempiterno Gioue
Ogni candido core, ogni bell'alma
Soauemente adesca, auince, accende.
E bene è troppo ardito, o troppo stolto
Chi non ti teme offeso, irato, armato:
Che la potentia a l'ira,
E l'ira a la potentia ardire acquista.
E troppo inuero è stata
Tua moglie iniqua, altera, ardita, e stolta.
Che ti potea goder marito amante;
E se stessa bear, beare Arcadia:
E ti vuol suo nemico, e ti fa guerra.
Ma che colpa habbiam noi de l'altrui colpa?
E perche deue Arcadia al tuo gran nome,
Al tuo magico impero
Al tuo valor deuota
Di non commesso, e non pensato errore
Pianger, patir, morire a tutte l'hore?

A c. 16 r. Finisce:

Canta il choro.

Non seppe opra mortale
Non seppe ingegno vostro
Fugare o il Mago, o il Mostro:
Ma fu celeste amor, celeste aita,
Che vi donò la vita,
Però liberi homai di tanto male;
Ornato, armato il cor di santo Zelo:
De le gratie del ciel lodate il cielo.

IL FINE.

---

21. — LA GHIRLANDA | GIVOCO PASTORALE | Rappresentato al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | *Alli 25 di Aprile 1597.*

s. n. t. [In Venetia, presso Domenico e Gio. Battista Guerra, fratelli], in-4°. cc. 12. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE CHE RAPPRESENTANO
IL GIUOCO.

Sonatori di varij istromenti.
Fausto Pastor Vecchio.
Ermisia Ninfa di Fausto.
Lince Pastor giouane.
Flora Ninfa di Lince.
Gige Pastor giouane.
Bibli Ninfa di Gige.
Flauio Pastor Giouane.
Herilla Ninfa di Flauio.
Montano Pastor Giovane.
Irene Ninfa di Montano.
Elcino Pastorello.
Stellina Ninfa di Elcino.
Amore.
Choro di Amore.

A c. 2 r. Comincia:

SI SUONA DI VARIJ ISTROMENTI.

Fau. Già due volte ha del ciel gli alti sentieri
Le oblique vie, le più secrete stanze
Lustrato il sol da quel felice giorno,
Che a la felice Arcadia
Diedero i sommi, eterni, eccelsi Numi
Per supremo Pastor quel gran Pastore,
Che tutta Arcadia insieme
E con preghi, e con voti, e con incensi,
E con canto, e con pianto
Bramò tanto, amò tanto, e chiamò tanto.

A c. 12 v.

CANTA IL CHORO D'AMORE.

Quanto ha di bene il cielo:
Quanto ha di bene Amor; quanto n'ha Gioue:
Tanto sopra quei fior ridente pioue:
Che l'occhio fisso in cielo, al ciel deuoto
Adempie ogni suo uoto.

---

22. — VITTORIA | DI HERCOLE AL BIVIO | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI | *Alli 15 di Giugno 1597.* | IN VENETIA.

s. n. t. [Per Gio. Ant. Rampazetto], in-4°. cc. 14. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Hercole.	Choro Secondo.	Venere.
Nestore.	Cupido.	Iride.
Theseo.	Alcidino Genio di Hercole.	Mercurio.
Choro Primo.	Minerua.	

A c. 2 r. Comincia:

Herc. Io, Nestore, io Theseo, fidi compagni,
Non nacqui a le preghiere,
A congiugnere insiem ambe le palme,
A piegar le ginocchia,
A versar lagrimette
Ad immolar colombe, agnelli, o tauri:
Nacqui a l'horror de l'arme, a la fatica,
Al caldo, al gelo, a le ferite, al sangue.
A vendicar ingiurie, a domar mostri,
A calpestrar giganti,
A frenare orgogliosi empi tiranni,
A soggiogare imperi.
Onde inuan tenta Giuno, inuano aspetta,
Che a lei mi chini, a lei vinto mi renda.
Vibri pur contra me l'ira, e la forza,
Sfoghi pur la sua rabbia,
Leuimi pur la vita:
Che non mi leuerà l'essere Alcide.

A c. 14 r. Finisce:

CORO SECONDO.

Hai vinto saggio, e valoroso Alcide;
Hai vinto quei superbi empi nemici,
Che ti pareano amici;
Iride, Citherea, Giunone, Amore,
Il senso, gli anni, il naturale ardore.
O che trionfo illustre, o che vittoria;
O che gloria, o che gloria.
Gloria di cui maggior Grecia non vide;
Gloria, onde canta il Cielo, onde il Ciel ride.

A c. 14 v. è l'impresa dello stampatore.

---

23. — LA PENELOPE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | Alli 26 di Dicembre 1597.

s. l. [Venetia]. Stampata per il Rampazetto, in-4°. cc. 16. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Hippolita Balia di Penelope.
Penelope.
Medonte
Pisandro
Eurimaco
Polibo } Amanti di Penelope.
Musurgo Paggio di Pisandro.
Sothiro Pastore.
Brunello.
Ulisse.

A c. 2 r. Comincia:

Hip. NON basta, figlia mia, candido, e puro
Hauer nel petto il core; hauer la mente
Di neri fumi, e di dense ombre scarca:
Che ancor fallaci sogni il sonno apporta.
E quali i sogni son, tale è la speme,
Che quindi nasce; e tale anco è il consiglio,
Che van desio da vana speme accoglie.
Ond'io, che ti fui balia: hor ti son madre,
Ti prego, che tu presti homai piu fede
A queste bianche tempie,
A' tuoi piu cari amici,
Al Suocero dolente, al Padre, al Figlio,
A la tua fresca etade,
Che a le notturne larue, a i ciechi sogni.
Il tempo fugge, e mai non torce in dietro
O il piede, o l'occhio; e quel, c'hoggi par bello:

Domane è sozzo; e quel, c'hoggi si perde:
Mai piu non si racquista.
Ulisse è morto; e se lo sogni viuo,
In viaggio, e da presso:
Credi a me, ch'egli è viuo,
In viaggio, e da presso in nube, e in sogno.
E il sogno ancorche muto, ancorch'elingue
Dice mille bugie con mille lingue.

A c. 15 v. Finisce:

CHORO.

Anco il ciel lieto gode, e lieto ride,
Quand'honesto desio lieto riposa.
E, se non sempre a l'human voto arride:
Mille dolor con un piacer recide.
Così mentre la Destra eterna in terra
Par, che minacci guerra;
Pare aspra e disdegnosa
E benigna, e pietosa.

La carta 16 ha sul retto l'impresa dello stampatore ed è bianca sul verso.

---

24. — VENERE | AMANTE, | Rappresentata al Serenissimo Prencipi (*sic*) | di Venetia | MARINO GRIMANI. | L'ultimo di Aprile 1598. | | IN VENETIA | Per Gio. Ant. Rampazetto.

in-4°. cc. 14. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE
CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Venere.	Teucro.
Anchise.	Dardano.
Minerua.	Clori Ninfa.
Giunone.	Dafne Ninfa.
Amore.	Choro.

A c. 2 r. Comincia:

Ven. Credi a me, bel Pastor, Pastore amato
In sin da Citherea, che senza amore
Non è desio, che a nobile opra desti:
Che, se da ricco, e delicato cibo
Un viuo, illustre, ardente spirto sorge,
Che nobil foco in queste membra accende:
Da quel nobil desio, che amore instilla
Sorge un sano pensier, pensier ben fermo.
Che a sempre viue, e memorande imprese
Con gloriosa palma
Tutto cor desta il cor, tutto alma l'alma.

A c. 13 v. Finisce:

CHORO.

Amor, che in tutto alberga: il tutto incende;
E del suo dolce foco
Son lucide fauille in ogni loco.
Ecco, nel ciel le stelle
De l'incendio d'amor vaghe fiammelle.
Ecco nei prati i fiori
De l'incendio d'amor ridenti ardori.
Ecco un bel viso amante, amato, humile,
De l'incendio d'amor esca, e focile.
Ecco il lume del Sol, che ounnque splende,
A l'incendio d'amor le luci accende.
Sù sù dunque ogni lingua, & ogni core
Canti amor, lodi amore, honori amore.

La c. 14 è bianca.

---

25. — GLI SCHERZI | DI AMORE | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | Alli 15 di Giugno 1598. | IN VENETIA | Per Gio. Antonio Rampazetto.

in-4°. cc. 12. nn. di cui l'ultima bianca, car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE
CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Siceo Pastore.
Herminio Pastore.
Rosildo Pastorello con quattro Sonatori, & con quattro Pastorelli.
Flauio Pastore.
Lucillo Pastore.
Due Pastori compagni di Flauio, & di Lucillo.
Choro.
Clitia Ninfa.
Elcina Ninfa.
Montano Padre di Elcina.
Galatea Madre di Elcina.

A c. 2 r. Comincia:

Si. Amai già Clitia è vero, e l'amo ancora:
Perche non lice ad occhio egro mortale
Mirar tanta bellezza, e non amarla.
Ma piu bel foco assai mi accese il core:
Quell'honesto desio, ch'ella nel volto
Si spesso a te, si spesso a me dipinse
D'esserti fida moglie, e fida ancella.
Ne tu puoi con ragion di me temere:
Perch'io ti sono amico
Et amici ti sono i miei desiri.

A c. 11 v. Finisce:

Suona Herminio, e canta.

Come parte da voi tutto gioioso,
Prencipe eccelso, Eccelsi almi Signori,
Questo choro di Ninfe, e di Pastori:
Così tutto amoroso,
Vi prega ogni piacere, ogni riposo.
Parte ei vinta ogni asprezza, & ogni noia,
E vi prega ogni bene, & ogni gioia.
Parte egli in sen di Amore, e d'Himeneo,
E vi prega ogni gloria, ogni trofeo.

---

26. — LA | RHODOPE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | Alli 26 di Dicembre 1598. | IN VENETIA | Per Gio. Antonio Rampazetto.

s. a. in-4°. cc. 14. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE
CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Rhodope.
Choro.
Cisenida Madre di Rhodope.
Tarsia Balia di Rhodope.
Afrone, Idonico, Alisaro, Bageo } Amanti di Rhodope.
Merlino Paggetto di Rhodope.
Sammetico Re di Egitto.
Ballerini Paggi di Sammetico.

A c. 2 r. Comincia:

Rho. Tv vedi le mie macchie, eterno Padre:
Che doue occhio di lince in tutto è cieco,
Tu che sgombri ogni nube, il tutto vedi
Ma questo ancor ne le mie colpe scerni,
Ch'io da la Balia, e da la Madre oppressa,
Nel denso horror di tanti orror mi giaccio.
Deh trammi, Gioue homai
O di colpa, o di vita.
Già mi dicesti, e quanto dici è vero,
Che per sottrar quest'alma
A l'odioso obbrobrioso lezo,
Che tanto a te, tanto a me stessa è graue,
Il tuo reale augello in terra venne
Ad involarmi il lin, che il piè mi cinse.
Tutto credo, Signor, tutto a te lice,

Tutto è facile a Gioue.
Pur, se da questo mio desire ardente
La nera turba de' miei falli enormi
L'occhio tuo, la tua mano altroue piega:
Mira non me: ma te: non le mie note:
Ma la tua gran mercè, quella mercede,
Che di gran lunga ogni mia colpa eccede.

A c. 14. Finisce:

Sam. Su dunque, Paggi miei,
Date co 'l vostro piè, ch'è piè d'augello,
Piè d'amor, piè d'amante,
De la letitia, e de la speme nostra
Vago amoroso segno
Di chi ui mira degno.

SI SUONA, & SI BALLA.

---

27. — LA | GIVSTITIA | DI AMORE.* | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | Alli 25 di Aprile 1599. | IN VENETIA | Per Gio. Antonio Rampazetto.

s. a. in-4°. cc. 4. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE
CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Formoso Satiro con tre compagni.
CHORO.
Tirsi Pastore con tre compagni.
Clori Ninfa con tre compagni.

A c. 2. Comincia:

For. Son fuggite, compagni, son fuggite.
Ahi fere Ninfe ingrate,
Se fuggite gli amici,
Che farete i nemici?
Poi che non gioua amore,
Honore e seruitute:
Ricorriam con i prieghi a i Numi nostri.
E, se questo non gioua;
Ricorriamo alla forza
Ch'è proua d'ogni proua.

A c. 4 v. Finisce:

CANTANO LE NINFE, E I PASTORI,
& I SATIRI INSIEME.

Ogni colle, & ogni monte,
Ogni augello, & ogni nido,
Ogni mare, & ogni lido,
Ogni fiume, & ogni fonte
Ogni crine, & ogni fronte,
Ogni lingua, & ogni core,
Lodi amor, ringratij amore.

IL FINE.

---

28. — LA | MOGLIE | COSTANTE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | Alli 20 di Maggio 1599 | IN VENETIA | Per Gio. Antonio Rampazetto.

s. a. in-4°. cc. 12. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE
CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Hermete Consigliere.
Isanthe Re.
Luttatio Consigliere.
CHORO.
Liuia Moglie di Isanthe in habito di Paggio chiamato Dulgino.
Lamia madre di Milla.
Milla Donna di Isanthe.
Moracilla Ninfa Maga.
Rosino Pastorello.
Quattro satiri Cantori.
ECHO.

A c. 2. Comincia:

Her. IL timor, saggio Re, Re glorioso,
È quasi un'atra nebbia una densa ombra,
Che poco ver tra mille larue mesce.
Et a l'occhio, che mira, e crede, e teme
Non raro sembra humil ginestra un pino.
Onde è real valor, valor sourano
Dentro a tante bugie fendersi al vero
Con franco piè, con franco ardir la via.

A c. 12 r. Finisce.

CANTANO I SATIRI CON IL CHORO.

Isanthe errò: ma de l'error si pente.
Non errò Liuia, e prega.
Deh sommo Re dei Re, deh Re clemente,
Mira il dolor, l'amor, l'ardor presente.
Deh lega homai, deh lega
Ogni lor voglia entro una sola voglia,
Che mai non si discioglia.
De cangia i lunghi errori, i lunghi pianti
In baci amati, & in piaceri amanti.
Deh fa, che un bacio mille baci inuiti;
Siche i baci, e i piacer siano infiniti.

IL FINE.

Sul verso della carta 12, per errore tipografico è ristampato per intero il verso della carta 10.

---

29. — L'AMICITIA | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | *Alli 26 di Dicembre 1599.* | Stampata per il Rampazetto.

s. l. [Venetia] s. a. in-4°. cc. 12. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE, CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Damisco Pastore.
Acilio Pastore.
Lisca Pastorello.
Choro.
Celia Ninfa.
Parthenio Pastore.
Enone Ninfa.
Clitia Ninfa.
Balbino Pastorello.
Hedimble Re.
Quattro Musici Serui di Hedimble.

A c. 2. Comincia:

Da. Dunque Celia crudel, la nostra Celia
A natura ad amore, a se nemica
Per uno insogno di bugiarda Maga:
Per un albergo di seluaggi mostri,
Lascia i parenti suoi, lascia gli amanti,
Lascia questi fecondi ameni colli;
Oue amor sempre veglia, e sempre ride?
Dunque Celia crudel, la nostra Celia
Per un vano desio
Nato senza ragione, e senza speme,
Dentro a quel bosco fugge, onde amor fugge?

A c. 11 v. Finisce:

PARTHENIO, I QUATTRO MUSICI DI
HEDIMBLE, & IL CHORO.

Non fare, ingorda voglia, ingorda mano;
Non cercar sotto il gel rose, e viole.
Aspetta a Primavera ardore insano:
Che inanzi tempo ogni tuo studio è vano;
E il tempo, è quando vuole
Amor Fabro dal Ciel, Fabro del Sole;
Amor, che infiamma di vivace Zelo
La terra, e l'acqua, e l'aria, e il foco, e il Cielo.

La carta 12 ha sul retto l'impresa dello stampatore ed è bianca sul verso.

---

30. — I PERICOLI | DI AMORE | FAVOLA PASTORALE, | Rappresentata al Sereniss. Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI | *Alli 25 di Aprile 1600.* | Stampata per il Rampazetto.

s. l. [Venezia], s. a. in-4°. cc. 10. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE, CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Titio Pastor Mago chiamato Delio.
Lida Ninfa.
Choro.
Fauilla }
Serpentino } Pastorelli.
Laurindo Pastore.
Alba Ninfa in habito di Pastore chiamato Candido.

A c. 2. Comincia:

De. Ambo, Lida, siam neri; ambo d'amore
Siam nouo scherzo, e fauoloso esempio,
Ma pur tu nel tuo male
Hai questo sommo ben, che il tuo Pastore
In onta di quei carmi, onde sei nera.
In onta di quel nero, onde tu piangi
Onde negli antri più secreti fuggi,
Sempre feruore al suo feruore aggiugne:
Che, se quel poco d'ombra inuida, e ladra
E le candide rose, e le vermiglie
Del tuo bel sen, del tuo bel viso cela;
Non quei soaui accenti,
Che amor ti tempra in bocca;
Non quei costumi dolci e pellegrini,
Che in ogni cenno tuo dipinge amore;
Non que celesti lumi,
Che per sua pompa eterna
Ti accese amor ne l'alma, un neo ti cela.
E, se ciò non affrena il tuo dolore:
Hai questo horrido fumo, hai le mie pene;
Hai l'amor mio negletto, odiato, oppresso;
Hai me, Lida gentil, la cui speranza
Nel tuo solo conforto, ha vita e stanza.

A c. 10 v. Finisce:

Ser. Abbaglia ogni occhio human Prencipe eccelso,
La vostra Maiestate; e lo splendore
Di questi lumi, che vi fan corona.
Però lontan da sì gran luce un poco
Faremo il nostro gioco.

IL FINE.

---

31. — L'AMANTE | ARDITO. | FAVOLA PASTORALE, | Rappresentata al Sereniss. Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. *Alli 11 di Maggio 1600.* | Stampata per il Rampazetto.

s. l. [Venezia] s. a. cc. 10. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE, CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Cilissa Ninfa vecchia.
Ersenio Pastore.
Mauro Pastore in habito di Ninfa chiamata Acilla.
Lisa Ninfa.
Choro.
Brillo Pastorello.
Gerindo Pastor pazzo.
Calinda Ninfa.

A c. 2. Comincia:

Ci. Io non son . . . . (1)
Ne l'età più ridente, e più fiorita
E vero, Ersenio; ma questo anco è vero,
Che i tuoi desiri a i desir miei ritrosi,
E le lagrime amare,
In cui lassa, gli spirti, e l'alma verso,
Mi mostran sozza e vecchia agli occhi tuoi.

A c. 10 v. Finisce:

CHORO.

Aspetta, amante aspetta:
Perch'ostinata, auersa, altera uoglia
Si uince al fin con patiente doglia.
E ver, che mentre aspetti, il tempo fugge
E i tuoi piacer da le tue brame fugge;
E che il sole oltra il natural soggiorno,
Tardo ti adduce il desiato giorno;
E, che tal'hor la speme
Cangia natura e teme, e geme, e freme,
Ma non temprare il cielo a la tua fretta:
Tempra a la sua la tua, poscia ti affretta.
Si suona, e si balla.
IL FINE.

---

32. — GLI AMANTI | RISVSCITATI. | FAVOLA PASTORALE, Rappresentata al Sereniss. Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | *Alli 15 di Giugno 1600.* | Stampata per il Rampazetto.

s. l. [Venezia] s. a., in-4°. cc. 12. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Calcante Sacerdote cieco.
Biscia Pastorello.
Geminio Pastore.
Choro.
Sanfuga Pastore sciocco.
Acritia Ninfa figliuola di Calcante.
Ouilla Ninfa in habito di Pastore.
Melissa Moglie di Calcante.
Portio Pastore in habito di Ninfa.
Farfalla Pastorello.
Musici in habito di Pastori.
Ballerini.

A c. 2. Comincia:

Cal. Dove sei Biscia?
Bis. Quì.
Cal. Che fai?
Bis. Niente.
Cal. Non ti ho detto io, che vadi
A pubblicare il sacrificio nostro.

---

(1) Nell'esemplare, che ho sott'occhio, manca la seconda metà del verso.

A c. 12 r. Finisce:

Mu. Ahi troppo è dura l'amorosa noia.
Cho. Dolce altrettanto è l'amorosa gioia.
Mu. E, se il dolor ancide?
Cho. Amore auiua, & ogni duol recide.
Mu. Lodisi dunque amor, seguasi amore.
Cho. Sia d'amore ogni lingua, & ogni core.

Sul verso della carta 12 è l'impresa dello stampatore.

---

33. — LE NOZZE | DI HADRIANA | Rappresentate al Serenissimo Prencipe di Venetia | MARINO GRIMANI | *Alli 26 di Dicembre 1600.* | Stampata per il Rampazetto.

s. l. [Venezia], s. a., in-4°. cc. 12. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE, CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Anasso Pastore.
Hadriana Ninfa.
Timano Pastore.
Choro Celeste.
Flauio Pastorello.
Silino Pastorello.
Adige Ninfa.
Stella Ninfa.
Choro di Dei Marini.
Curtio Romano.

A c. 2. Comincia:

An. Tv sei di Gioue, e de la saggia Ninfa,
Che l'Ocean gouerna,
Figlia ogni hor più gradita, ogni hor più cara,
Tu sei di queste vaghe e limpide acque
Regina eletta in ciel, bramata in terra.
Tu sei di questi ameni Euganei colli,
Di questi Elisi campi,
Di questo sen di amore
Vita, virtù, splendore, immortal Dea.
Tu questi riui sproni,
Tu questi mari affreni,
Tu queste arene d'or, d'oro fecondi,
Tu di odorato mel questo aere tempri.
Che più? Che più? Douunque gli occhi giri,
Desti amore, & honor, pace, e piacere.
Che ti manca Hadriana?

A c. 11 r. Finisce:

CHORO.

Godi Hadriana, godi
L'amante tuo: che amore
Fa del suo core, e del tuo core un core.
Godi lo sposo tuo contenta homai:
Che in mille cari inusitati modi
Vi stringe amor de' suoi più dolci nodi,
Godi le nozze tue: che a te fian glorie,
Fiano oliue, fian palme, e fian vittorie:
Che, quanti figli del gran Curtio haurai,
Tanti fian Curtii e più pietosi assai.

IL FINE.

La carta 11 sul verso e la carta 12 sono bianche.

34. — IL VOTO. | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe di Venetia | MARINO GRIMANI. | *Alli 25 di Aprile 1601.* | Stampata per il Rampazetto.

s. l. [Venezia], s. a., in-4°. cc. 10. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE, CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Angitia Ninfa chiamata Alba.
Belcaro Pastore.
Choro.
Volpino Pastorello.
Iginio Pastore.
Nibbio Pastorello.
Armilla Ninfa.
Melampo Sacerdote.
Orinda Sacerdotessa moglie di Melampo.

A c. 2. Comincia:

Al. Deuea Clori mia madre
Seguir Diana a quella Dea già sacra:
Che quanto al cielo human voler promette,
Tanto è del ciel, ne al ciel de' più negarsi.
Deuea Tirsi mio Padre
Via più de le sue voglie amar Diana:
Che, chi per poca terra il ciel disprezza,
L'ira del ciel contra se stesso accende.
Deueano e Clori, e Tirsi,
Come insieme furo empi; e come insieme
A Diana votaro il primo figlio:
Così tosto, ch'io nacqui o lieti, o mesti,
Lauar del sangue mio le macchie loro:
Che a le promesse, e ai voti
Presta esser de' la man: tarda la lingua.
Ma l'errore è commesso; il voto è fatto;
Io viuo a tutti in odio, a tutti graue;
E Diana è sdegnata, e vuol ch'io mora.
Pero Belcaro, a Dio; viui, e sopporta
Con valor di te degno il morir mio.

A c. 10 v. Finisce:

CHORO.

Rendi, alma al ciel, quanto al ciel deui, e poi,
Se proui hor foco, e fiamma; hor neue, e gelo:
Dì, così purga il cielo.
Se godi in terra ciò, che in terra piace:
Dì, dona il cielo, e tace.
Se lento gira il cielo ai desir tuoi:
Dì, che tu lento il vuoi.
E, se aspettare, e sofferir t'incresce:
Dì così il merto cresce.

IL FINE.

35. — IL BACIO | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | *L'ultimo di Maggio 1601.* | Stampata per il Rampazetto.

s. l. [Venezia], s. a., in-4°. cc. 12. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE, CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Valindio Pastore Giouane.
Aruino Pastore Giouane.
Choro.
Elisa Ninfa di età.
Lippea Ninfa di età.
Claria Ninfa giouane.
Echo.
Fenice Ninfa Giouane.
Pelasgio Pastor di età.
Silone Pastor di età.
Nottola Pastorello.

A c. 2. Comincia:

Va. La somma è questa Aruino,
Senza un tuo bacio la mia bella Claria
O viurà sempre di miseria essempio,
O in breue cadrà morta:
Così risponde la gran maga Herilla;
Così risponde Pan, così Silvano;
Così risponde ogni celeste Nume.

A c. 11 v. Finisce:

CHORO.

Mentre tu taci, Amore;
E con silentio baci:
L'alma contempla; e contemplando vede,
Che a tal diletto ogni diletto cede.
Ma mentre tuoni, e vibri il chiuso ardore
Porta inuidia a le labbra e l'alma, e il core:
Deh leua a i baci il suono:
Perchè il lor suono è tuono.
De tuona, Amor: che più tonando piaci,
Purche sian tuoni i baci,
E, se tacer non vuoi, tonar non vuoi;
Presta tu i baci a questi amanti tuoi.

La carta 12 ha sul retto l'impresa dello stampatore ed è bianca sul verso.

---

36. — DAMONE E PITHIA | FAVOLA A GROTTESCA | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | Adi XXVI di Dicembre MDCI. | Stampata per il Rampazetto.

s. l. [Venezia], s. a., in-4°. cc. 12. nn. di cui l'ultima bianca, car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Neuia Moglie di Damone.
Choro primo.
Lucciola Paggio del Re.
Ottacilia Vecchia di Corte.
Sudrace Vecchia di Corte.
Tricarpo Paggio del Re.
Hircano Paggio del Re.
Choro secondo.
Citinio figliuolo di Neuia, & di Damone.
Dionisio Re.
Pithia Gentil'huomo di Corte.
Damone Gentil'huomo di Corte.

LA FAUOLA SI FINGE RAPPRESENTATA IN UN GIARDINO DEL RE DENTRO DI SIRACUSA.

A c. 2. Comincia:

Ne. Ecco il dì, figlio mio, quel dì crudele,
Quando ne l'apparir de' tuoi verd'anni,
Ne lo spuntar de la tua bella aurora,
Se vien tuo Padre a liberar l'Amico:
Pria lo vedrai morire,
Che sappi dirgli padre; e se non viene:
Pria l'udirai ben mille e mille volte
Chiamare ingrato, vil, barbaro, & empio,
Che lo conoschi padre.
Ascolta, figlio, ascolta.
Damon secreto a l'amor mio rispose;
E tu di tanto amor nascesti figlio.
Per questo error fu destinato a morte:
Consente il Re però, ch'ei sciolto vada
A prepararti honor, ricchezze, e patria;
E gli diè tempo un'anno; ma per lui
Pithia riman prigion, rimane hostaggio.
Ahime son questi error di morte degni?
Io peccai, figlio; io son di morte degna:
Che di tuo padre ardentemente accesa,
Contra il voler del Re, contra le leggi
Di questa Corte, onde è sbandito amore,
In queste braccia, in questo sen l'accolsi.

A c. 11 v. Finisce:

Cho. I & C. Su dunque su
Con pura fe
Lodiamo il Re,
Che tutto sa,
Che tutto fa;
Che sempre fu,
Cantando ogn' hora, il nostro ben sei tu.

---

37. — IL CIMENTO | D'AMORE | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venezia | MARINO GRIMANI | Alli XXV. d'Aprile MDCII. | Stampata per il Rampazetto.

s. l. [Venezia], s. a., in-4°. cc. 14. nn. di cui l'ultima bianca, car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE, CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Persilia Ninfa chiamata Hermilla.
Serpillo Pastorello.
Frontino Pastorello.
Ariofarne Capo pastor di Arcadia.
Memorillo Pastore chiamato Gelauro.
Choro.
Siliri Ninfa.
Ferinda Ninfa.
Norino Pastore.
Uranio Pastore.
Acritio Nuntio di Azania.

A c. 2. Comincia:

Her. Sedea con Danio hor hor la vaga Aurilla,
E di Diana e di Amor fra se ridendo:
Quando ecco Amor di foco,
Il quale, e tu Pastor, sei foco, o neue?

A c. 13 r. Finisce:

CHORO.

Così cimenta Amore,
Così proua gli Amanti;
Così da fine agli amorosi pianti.

---

38. — IL CAVTO | INCAVTO | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI | *Alli XVI di Maggio M.DCII.* | Stampata per il Rampazetto.

s. l. [Venetia], s. a. in-4°. cc. 14. nn. di cui l'ultima bianca, car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE, CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Virginio Pastore chiamato Danio.
Croninda ninfa di età.
Volusio Pastore.
Timalco Pastor di età.
Aurilla Maga non ueduta.
Emilia Ninfa.
Flora Ninfa.
Calandrino Pastorello.
Milesio Pastore.
Choro.

A c. 2 r. Comincia:

Da. Sei giovanetta è ver, Croninda mia;
Sei vaga, e bella è vero;
Mi porti amore è vero;
Merti, ch'io ti ami è vero;
Ma, s'io, quanto più posso humil, ti prego
Che questo giorno almen, per mia salute,
Da me ti scosti alquanto,
Perchè non mi consoli?

A c. 13 v. Finisce:

[Timalco]. Sei cieco, occhio mortal, non vedi mai
E, quanto più ti credi
Veder, tanto men vedi.
Sei zoppa, ala terrena, ala di gelo;
E quanto più ti struggi
Per volare, e fuggir, tanto men fuggi.
Occhio, vuoi tu veder? Vuoi luce assai?
Mira il cielo, e vedrai.
Ala, vuoi tu fuggire il visco, e il telo?
Vola di terra al cielo.
Ne temere, occhio, il sol: che un tanto nume
In terra abbaglia: in cielo empie di lume;
Ne temere, ala, quel celeste ardore:
Che il sole in terra è foco: in cielo è amore.

---

39. — LA MAGA INVIDIOSA

4°. — 26 dicembre 1602.

" Questa dèbbe avere nel fine una canzona di due carte intitolata: *La Ciabattina. Canzone dell'Incolto Accademico Immaturo* ".

La notizia è tolta dal Groppo perchè tale stampa rimase irreperibile.

---

40. — LA VENDETTA | DE GLI AMANTI | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venezia MARINO GRIMANI. | Alli XXV di Aprile MDCIII. | Stampata per il Rampazetto.

s. l. [Venezia], s. a. in-4°. cc. 8. nn. di cui l'ultima bianca, car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE, CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Nassidio Pastore.
Anguino
Lucigno
Chelidro
Ceraste } Pastori Musici.
Aspilda Ninfa.
Sabello Pastore.
Farea Ninfa.
Salamandra Ninfa.
Quattro Pastori Ballerini.
Hidrilla Ninfa picciola.
Vispra Pastorello.
Amore.
Choro, che suona, e canta.
Choro di Sonatori.
Venere.

A c. 2. Comincia:

Na. Inuitò questa fera
Che il mondo chiama Amore, il dì passato
Ogni più vaga Ninfa, ogni pastore
Ad un suo crudo scelerato inganno,
Ch'ei chiamò ballo, e canto, e gioco, e riso.
Stamane a l'aurora
Tra Lauri, e mirti, e violette, e rose
In giro d'una viua, e chiara fonte
Tanta beltà fiorì, che il sol nascente,
Se costui non lo scaccia,
Ancor saria nascente.
Ei danza, e noi danziamo;
Ei canta, e noi cantiamo;
Ei scherza, e noi scherziamo.
Alfin sa tanto dir, sa tanto fare,
Che ci leghiam Ninfe, e Pastori gli occhi.
Allhor, qual fero augel, qual vento, presto,
E le Ninfe, e i Pastori empio saetta
Poi ratto fugge, e in cima un colle asceso,
Di noi trionfa, e ride.
Ma di tanto piacer già stanco, e satio,

Sopra un letto di fior si rende al sonno.
Noi, da giust'ira spinti,
L'abbiam preso, legato, e qui condotto,
Doue intatta giustitia ha la sua stanza;
E vi preghiam, come vedete, uniti,
Prencipe eccelso, eccelsi almi Signori,
Che voi per noi, per noi giudici siate.
Stringetelo, compagni; e ciascun dica
Di qual supplicio più lo stima degno;
E lasciam poi questo grauoso incarco
Di giudicare a chi per questo nacque.

A c. 7 r.

SI SUONA, & SI CANTA DA TUTTI.

Mentre era in doglia Amor, mentre piangea:
Tutto era in doglia, e in pianto:
Ancor la Madre sua, la bella Dea
Tutta furor, tutta terror parea;
Hor, che a bastanza Amor doglioso ha pianto:
Tutto risuoni di amoroso canto.

---

41. — IL CONFETTO | FAVOLA COMICA | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | Alli VIII di Maggio MDCIII. | Stampata per il Rampazetto.

s. l. [Venezia], s. a. in-4°. cc. 18. car. ital.

A c. 2 r.

ARGOMENTO.

Conuenuti insieme Vitruvio Gentil'huomo Anconitano, & Honorthorodorico Pedante; uno di pigliarsi la figliuola, e l'altro la nepote; al che recalcitrando le giouane, essendo & amante & amate, Cinthia di Vergaro figliuolo di Vitruuio, & Dorothea di Fracasso Taramotto Capitanio figliuolo di Honorothorodorico, & perciò conoscendo essi vecchi con quanto disauantaggio, concorre in Amore la gioventù con la vecchiezza, si risoluono, & sforciatamente all'improuiso fanno imbarcare li loro figliuoli accompagnati da Trauaglino seruo per Candia, per sposar poi securamente loro le giouane: ma loro al primo porto, rimandano il seruo con lettere, di scusa alle loro manze: & poco dapoi, per un sogno spauentevole ritornano ancor essi: ma quelle credendosi per nuovo amore esser state da loro abbandonate, & che non siano partiti, ma nascosi in la Città, per maggior commodità, che li vecchi le sposino, mal in parole, ma peggio in fatti li trattano, sì che quasi disperati ritrouano una certa mezana, pur adoperata per l'istesso effetto dalli vecchi, qual con finti habiti introduce Vergaro dalla sua Cinthia, & Fracasso da Dorothea, a derisione de poueri vecchi.

A c. 2 v.

PERSONE CHE
Rappresentano la Fauola.

Vitruuio vecchio innamorato & padre di Vergaro.
Honorothorodorico Pedante, innamorato, & padre di Fracasso.
Sbaccichino seruo semo di Honorothorodorico.
Zuccarina serua di Vitruuio.
Trauaglino valetto di Vitruuio & di Vergaro.
Fracasso Taramotto Capitanio, innamorato di Dorothea.
Vergaro innamorato di Cinthia.
Cinthia figliuola di Honorothorodorico innamorata di Vergaro.
Dorothea nepote di Vitruuio innamorata di Fracasso.
Ruffaldina mezzana.

A c. 3 r.

IL CONFETTO
FAVOLA COMICA.

Atto primo. Scena prima.
Vitruuio, & Honorothorodorico.

A c. 3 v.

SCENA SECONDA.

Sbaccichino, Honorothorodorico, Vitruuio & Zuccarina.

A c. 5 v.

SCENA TERZA.

Trauaglino vestito da Corriero che suona un corno,
Zuccarina, Dorothea, e Cinthia alle finestre.

A c. 7 r.

ATTO SECONDO.

SCENA PRIMA.

Vitruuio, Honorothorodorico, Sbaccichino, & Ruffaldina.

A c. 8 v.

SCENA SECONDA.

Capitanio, Vergaro, Trauaglino.

A c. 9 v.

SCENA TERZA.

Fracasso, Trauaglino, Cinthia, Vergaro, & Zuccarina.

A c. 10 v.

SCENA QUARTA.

Honorothorodorico, Ruffaldina, & Vitruuio.

A c. 11 v.

ATTO TERZO.

SCENA PRIMA.

Ruffaldina, Trauaglino, Vergaro, & Fracasso

A c. 12 v.

SCENA SECONDA.

Ruffaldina, Vitruuio, Honorothorodorico,
Trauaglino, & Vergaro.

A c. 13 v.

SCENA TERZA.

Rufinalda, Vergaro, Cinthia, Trauaglino.

A c. 14 r.

SCENA QVARTA.

Honorothorodorico, Sbaccichino, Vitruuio.

A c. 15 v.

SCENA QVINTA.

Vitruuio, Sbaccichino, Zuccarina, Honorothorodorico, Trauaglino,
Vergaro & Fracasso.

A c. 18 r. Finisce:

Qui ha fine Serenissimo Prencipe, Illustrissimi, & Eccellentissimi Padri, la nostra picciola burletta: Però se 'l nostro Confetto vi ha gustado; bon pro vi faccia: che se nò. vostro danno, accettate il buon'animo, e viua il Serenissimo Prencipe, con tutto il suo Eccellentissimo Senato.

---

42. — LE NOZZE | D'AMORE | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | Alli XV di Giugno MDCIII. | Stampata per il Rampazetto.

S. l. [Venetia], s. a., in-4°, cc. 12. nn. di cui l'ultima bianca, car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE, CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Amore.
Momo.
Choro.
Citherea.
Gerona Ninfa di età.
Peni Ninfa pouera.
Corasia fanciullina.
Plusilla Ninfa Ricca.
Algone Ninfa Vedoua.
Ornea Ninfa Roza.
Damalia Ninfa giouane.
Venetia.
Quattro Ballerini Paggi di Venetia.

A c. 2. Comincia:

Am. Ella è Venere del Ciel, Momo; ella è mia madre;
Ella è sangue del Ciel, latte del mare,
Ad ogni Lume, ad ogni Nume amica.

A c. 11 r. Finisce:

Che non ci inuita
Con mente accesa
A tale impresa?
Cantiam, soniamo,
Danziam, ridiamo;
Lodiam di core
Venetia, e Amore;
E preghiam loro
Dal sommo Choro
Eterna vita,
Gioia infinita.

---

43. — IL GIVSTO | PREMIO | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe di Venetia | MARINO GRIMANI. | Alli XXVI di Dicembre MDCIII. | Stampata per il Rampazetto.

s. l. [Venetia], s. a. in-4°. cc. 12. nn. di cui l'ultima bianca, car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Saluino Pastor di età.
Daria Ninfa di età.
Ulania Ninfa giouane.
Choro di Musici.
Bisulcio Pastor giouane.
Pipistrello Pastorello.
Lestidio Pastorello.
Nuntio.

A c. 2. Comincia:

Sa. Questo, Ulania, è quel dì, quel dì prescritto
Ultimo al patto, & a la tregua nostra
Dal perfido Cariddio, da colui,
Che, per goder de l'honorato scettro
De la feconda Arcadia:
Di gelida cicuta
La madre, il padre, et il fratel ti uccise.
Hoggi, Ulania, comincia il quarto lustro
De la tua bella etate; & hoggi a punto,
Se a giouanetto di te degno amante
Amante non ti rendi,
Che a l'ardire, a le forze, a le minaccie
Di Cariddio contraste:
Tu perderai l'Impero,
E forse ancor la vita,
E noi la libertà. Deh, saggia Ulania,
Habbi pietà di te, di noi, di Arcadia.

A c. 11 v. Finisce:

CHORO.

Tu vedi, egro mortale,
L'opra tua buona, o rea
Coglie un dì 'l frutto, che non mai credea
Pensi male? Opri male?
Eccoti a i fianchi un crudo aspro Cinghiale.
Pensi bene? opri bene?
Eccoti fuor d'un laccio, e d'un vil legno
Un gran tesoro, un Regno.
Pensa bene, opra ben: perche ogni bene
O in terra, o in cielo il giusto premio ottiene.

44. — I SIMILI | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI | Alli XXV di Aprile MDCIIII. | Stampata per il Rampazetto.
s. l. [Venetia], s. a. in-4°. cc. 12. nn. di cui l'ultima bianca, car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Falerno Pastor di età.
Lamio Pastor di età.
Rostro Pastorello.
Bellino di quattro anni.
Artiglio Pastorello.
Aurillo Pastor giouane.
Choro.
Mianthe Ninfa.
Clauio Pastor giouane.
Sirte Ninfa.
Galerio Capo di molti pastori musici.
Nauio compagno di Galerio.
Ballerini in habito di Pastori.
Sonatori di flauto in habito di Pastori in compagnia de' Ballerini.

A c. 2. Comincia:

Fa. Non negar, non negar, perfido Aurillo:
Perche mentre ostinato il fallo neghi:
Al fallo che nascondi, e non ammorzi;
Aggiugni la bugia
Più van, più vile errore
D'ogni più van, d'ogni più vile errore.

A c. 11 v. Finisce:

O Re dei Regi,
Che tutto cingi,
E vinci, e stringi,
E freni, e moui,
E vede, e troui,
E informi, e fregi
E innalzi, e pregi:
Tue sian le lode
Tue siano l'ode
Tua sia la gloria,
Tua la memoria,
Mentre il ciel dura,
Mentre è natura.

---

45. — I VENDICATI | INGANNI | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI | Alli XXVII di Maggio MDCIIII. | Stampata per il Rampazetto.
s. l. [Venetia], s. a. in-4°. cc. 10. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Ardelio Pastore.
Filisto Pastore.
Lucillo Pastore.
Odorisio Pastore.
Choro.
Bellaura Ninfa.
Damina Ninfa.
Clarilla Ninfa.
Altesia Ninfa.
Saporito Pastorello.

A c. 2. Comincia:

Ar. Non vi diss'io, compagni,
Che quelle ĩgrate, & ostinate Ninfe
Di noi, del ciel, d'Amor si prendon gioco?
Ne dan la fe, che in questo istesso prato,
Caro prato d'Amore, oue ogni colpa,
Quantunque lieue, è graue, e doppia colpa,
Avanti il mezo giorno
Le troueremo ai desir nostri pronte,
Se noi di queste rocche il fianco armati,
Ad ogni occhio mortale
Ci mostreremo amanti
Ad obedire, & a soffrir costanti.
Doue son' hor.

A c. 10 r. e v. Finisce:

Choro.

Clarella, Ardelio è tuo: tu sei d'Ardelio,
Souengati, che Amore,
Vuole in due veri amati un'alma, un core,
Lucillo, Altesia è tua: tu sei d'Altesia;
Dimentica ogni oltraggio:
Che raro amor fra tai memorie è saggio.
Damina, & Odorisio amanti, e sposi,
Souengaui, che un pelo,
Che non sia pel d'amor dispiace al cielo.
Filisto di Bellaura amante, e sposo,
Dimentica ogni torto:
Che amor fra tai memorie è muto, e morto.
Su su, Ninfe amorose;
Su su, vaghi pastori,
Sian sempre dolci, e lieti i vostri amori;
E, quante frondi ha Maggio, e quante rose
Dei vostri amor sian tutte invidiose.

---

46. — L'INCANTO | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | Alli XV di Giugno MDCIIII. | Stampata per il Rampazetto.

s. l. [Venetia], s. a. in-4°. cc. 12. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

Persone che rappresentano
la Favola.

Locusta Maga.
Choro di ombre.
Filli Ninfa.
Tirsi Pastore.
Grilletto Pastorello.
Lageo Pastore.
Lidia Ninfa.
Choro Celeste.
Damone Pastore.
Galatea Ninfa.

A c. 2. Comincia:

Lo. Si come piacque a quell'antica Madre,
A la gran Madre, onde ogni cosa è nata
Hor fanciulli mirarci, hor giouanetti,
Hor graue soma di mestitia, e d'anni:
Deh, perchè non le piacque
Formarne con tal legge,
Che mai non s'invecchiasse?
A che le serue un crine d'algente cenere?
A che le serue un volto essangue e smorto,
Un piè tremante, una tremante mano?
A che le serue un'occhio, in cui souente
Morte di propria man se stessa pinge?
A che le serue una memoria acerba
Dei gia goduti beni, e un disperato
Desio di rigoderli?
Ahi matrigna crudele, a che le gioua
Veder questa egra, e sconsolata etate
Da la felice schiera de gli amanti
Miseramente esclusa?
E come ella prefisse a queste membra
La ne l'April dei più begli anni nostri
. . . .

A c. 12 r. Finisce:

Ch. Perche Amor può è Gioue: irate è dite.
Om. Lodisi dunque Amore in ogni loco;
Ch. E in questo il molto, e il sempre ancor sia poco.
E, perche Amor, quanto conuien, si lode,
Anco il nome d'Amor, d'Amor sia lode.

---

47. — IL RISO | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | Alli XXVI di Dicembre MDCIIII. | Stampata per il Rampazetto.

s. l. [Venetia], s. a. in-4°. cc. 12. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Glice Ninfa in habito di Pastore chiamato Fileno.
Elettro Pastore in habito di Ninfa chiamata Ardelia.
Choro.
Vezzosa Ninfa vecchia.
Lima Pastorello.
Traforello Pastorello.
Allegrino Pastorello.
Echo.
Belfiore Pastore.
Dolceaura Ninfa.
Melampo Pastor vecchio.

A c. 2. Comincia:

Gl. Siamo in Arcadia, Elettro, et in Arcadia
E questo dì chiamato il Dì Ridente,
E chi per caso, ancorche auerso, e strano
Gira un solo occhio mesto,
Si rende quasi scelerato, ed empio.
Però ridiam fratello;
E non ridiam di riso ad arte finto,
Che ancor nel riso appare il duol dipinto.

A c, 12 v. Finisce:

Choro.

Su su felici amanti,
Ridete allegramente:
Che questo è il Dì Ridente;
E quei cori, onde usciro i vostri pianti
Vi temprin riso eterno, eterni canti.

Il Fine.

---

48. — I CIECHI | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | Alli XXV di Aprile MDCV. | Stampata per il Rampazetto.

s. l. [Venetia], s. a. cc. 8. nn. di cui l'ultima bianca, car. ital.

Sul verso del frontispizio:

Persone che rappresentano
la Favola.

Argilla Ninfa.
Blandisia Ninfa.
Carinda Ninfa.
Choro.
Trappolino Fanciullo.
Fedrigo Cieco.
Moricchio Cieco.
Laurino Pastore.
Edone Pastore.
Valentio Pastore.

A c. 2. Comincia:

Ag. Tace il dolor, mentre la lingua tace:
Ma, quanto piu nel duolo egre s'interna;
Tanto piu il male, e il duol misera infiamma.
Ha rimedio il mal nostro?
Il rimedio si attenda.
Non ha rimedio? A tolerar si attenda:
Che, tolerando, ogni piu gran dolore
Almen diuien minore.
Perche ci hanno gli dei chiusi questi occhi?

A c. 7 v. Finisce:

Choro.

Habbi timor del Cielo:
Mentre felice sei.
Mentre il core hai di gelo:
Alza gli occhi a gli Dei.
Temi nel tuo piacer, nel tuo diletto:
Spera nel tuo dolor, nel tuo dispetto.

---

49. — LE MAGICHE | ILLVSIONI | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | *Alli XIX di Maggio MDCV.* | Stampata per il Rampazetto. s. l. [Venetia], s. a. in-4°. cc. 8. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Anfriso Pastore.	Egle Ninfa.
Coltrino Pastorello.	Moscatello Bambino.
Frottola Pastorello.	Ballerini.
Choro.	

A c. 2. Comincia:

An. Poiche tanto ammirate
La somma mia virtù, la mia bellezza;
E per ciò gran desio v'ingombra il petto
Di sapere, onde io nacqui:
Eccomi in tutto ai desir vostri pronto.

A c. 8 r. Finisce:

Co. Non legger piu, non legger piu ti prego,
Perche la tua bella Egle ha più desio,
Per isfogare a pieno
Tanto amor, tanto ardore,
Di felice Scrittor, che di Lettore.
BARRIERA.

---

50. — IL POMO DELLE | TRE DEE | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe | di Venetia | MARINO GRIMANI. | Alli XV di Giugno MDCV. | Stampata per il Rampazetto. s. l. [Venetia], s. a. cc. 8. nn. di cui l'ultima bianca, car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Venere.	Choro.
Amore.	Mercurio.
Giunone.	Momo.
Pallade.	

A c. 2. Comincia:

Ve. Troppo ha per questo pomo
Che già mi diede il gran Pastor Troiano,
Patito il mondo; e troppo
Ha de la pace nostra ardente sete.
Am. E del vostro ceruello.

Ve. Ond'io, se ben di voi molto più bella,
E di tanto trofeo molto piu degna
Fui giudicata: a voi di beltà cedo:
A voi questo celeste unico premio
De la vostra beltà dono, e consacro;
Purche fra noi si estingua
Quell'ostinato foco,
Per cui fauola siam, siam riso, e gioco.

A c. 7 v. Finisce:

CHORO.

Che cosa è pace? e primavera eterna;
E ben, che sempre ride;
E ben, di cui sol Gioue a l'huom prouide;
E gratia alma superna;
E stagion, che non verna.
Onde è che tanto piace?
Sai perchè? Perchè è pace.
Sia dunque pace in ogni loco in terra;
E, se guerra vi sia, sia d'amor guerra.

Questa favola fu rappresentata già con molte varianti al Doge Marino Grimani alli 23 di maggio 1596 col titolo:

LA RICONCILIATIONE | DELLE TRE DEE

e stampata dai fratelli Guerra.

51. — LA PAZZA | SAGGIA | FAVOLA PASTORALE | Rappresentata al Serenissimo Prencipe di Venetia | MARINO GRIMANI | Alli XXVI di Dicembre MDCV. | Stampata per il Rampazetto. (*)

s. l. [Venetia], s. a. in-4°. cc. 10. nn. car. ital.

Sul verso del frontispizio:

PERSONE CHE RAPPRESENTANO
LA FAVOLA.

Angitia Ninfa chiamata Alba.
Belcaro Pastore.
Choro.
Volpino Pastorello.
Iginio Pastore.
Nibio Pastorello.
Armilla Ninfa Vedova.
Melampo Sacerdote.
Orinda Moglie di Melampo.

A c. 2 r. Comincia:

Al. Deuea Clori mia madre
Seguir Diana, a quella Dea già sacra

(*) Già rappresentata allo stesso doge alli 25 di Aprile 1601 col titolo: IL VOTO.

Che, quanto al Cielo human voler promette
Tanto è del Ciel, ne al Cielo
Senza voler del Cielo de' più negarsi
Deuea Tirsi mio Padre
Via piu che le sue voglie amar Diana
Che, chi per poca terra il ciel disprezza
L'ira del ciel contra se stesso accende
Deueano e Clori, e Tirsi
Come insieme furo empi; e come insieme
A Diana votaro il primo figlio:
Così, tosto, ch'io nacqui,
Lauar del sangue mio le macchie loro:
Che a le promesse, e ai voti
Presta esser de' la man: tarda la lingua.
Ma l'errore è commesso, il voto è fatto;
Io vivo a tutti in odio, a tutti graue;
E Diana è sdegnata, e vuol, ch'io mora
Però, Belcaro a Dio; viui e sopporta
Con valor di te degno il morir mio.

A c. 10 r. Finisce:

[Volpino]. Rendi alma, al ciel, quanto al ciel deui, e poi,
Se proui hor foco, e fiamme; hor neue, e gelo:
Dì, così purga il cielo:
Se godi in terra ciò, che in terra piace:
Dì dona il cielo, e tace.
Se lento gira il cielo ai desir tuoi:
Dì, che tu lento il fai, tu lento il vuoi.
E, se aspettare, e sofferir t'incresce
Dì così 'l merto cresce.

APPENDICE

TRAGEDIA | DEL S. CL. CORNELIO | FRANGIPANI | Al Christianissimo | Et Invittissimo | HENRICO III | Re di Francia, e di Polonia. | Recitata nel Gran Consiglio | Di Venetia. | IN VENETIA | Appresso Domenico Farri M.D.LXXIIII.

PROTEO PASTOR DEL MARE.

Partito son da l'onde di Nettuno,
Doue ho lasciato li marini armenti;
E per ueder sì gloriose pompe
Era salito sopra questi liti.
Quì m'assalì un'essercito di Ninfe,
Che m'han legato con questa catena,
Acciò ch'io spieghi a uoi l'alto concetto,
Che rinchiude Nettuno nel suo petto.
Il gran padre Saturno ha generato
Tre figli: Gioue regnator de l'Etra,
Il mio Nettuno Imperator del Mare,
E Plutone Tiran del basso Auerno:
Poi che ciascun ottenne il proprio Regno
Restò commun tra loro quel de la terra:
Onde addimandan che Prencipi, e Regi
Offeriscano a lor eterni pregi.
E a te gran Re ti han dato per compagni
Pallade, e Marte, che del lor tributo
Sian solleciti sempre, e sian tuoi duci
Ad honorate, e gloriose imprese.
E per le tante occision de mostri,
Che hai procurate con la inuitta destra,
Sol ne la terra che fu feconda,
Pregio è del Ciel, di Stige, e non de l'onda.
Or Nettuno ti prega che se uarca
Nocchier infame per li suoi gran Regni
Che con simil ualor, con simil possa
Acceso te gli mostri a lacerarlo:
L'alto liquor che de' lauar le genti
D'ogni sorde mortal quiui si serba:
Che quando il diuin spirto quiui giacque
Altissima uirtù restò ne le acque.
Io son colui che nel' Ionio seno
Feci auisato il marinar Gentile
Quando morì nel legno de la uita
Il gran figliol del maggior Dio del Cielo.
In questo mar fu estinta quella sete
Che per assorber fu il liquor sacrato:
E al ciel, e al mar auuenne pregio eterno,
Che d'ampia preda s'arricchì l'Auerno.

IRI NONCIA DI GIOUE.

Non sai Proteo? non sai? che quelli Dei
Che seguono il gran Re debbon mostrarsi
A lo apparir di sì felice giorno
Che de doi chiari soli s'incorona,
E mostrar come l'anima, e la forza
Ne l'opera mortal fanno contesa:
E già sento uenir il fiero Marte.
Hora saggio pastor tratti da parte.

CORO DE SOLDATI.

Hor che quel Marte che il gran Re presente
Sempre al lato inuisibile conduce
Si scopre a questa sua diletta gente
Che in mar, e in terra le fu sempre duce;
Discopra il sol nel Ciel Stella lucente,
Che può celar il raggio di sua luce;
Che conuien che 'l girar d'hore sì belle,
Anchor sia coronato di esse stelle.

MARTE.

In questa opra de' Dei terra beata
Mi scopro a gli occhi uostri
Ch' io seguo il Re gran domator de' mostri.
A lui presto l'ardire,
A lui 'l tempio di Belo
E per seguirlo ho già lasciato il Cielo.
Doue potea la forza de li Dei
In opera terrestra
Meglio posarsi che ne la sua destra?
Egli per li miei doni
Fece ad huomini fier l'istesse proue,
Che fan calcar empi Giganti a Gioue.

CORO DE AMAZONE.

Pallade uien irata
E l'habbiam scorta pria
Piena di pensieri acri,
Che tremar s'è mostrata,
E sudar tutta ne' suoi simulacri.
Ascondan l'acqua i riui,
Gioue l'armi, & Amor le sue faretre
Che 'l suo scudo fatal non gliele impetre.

PALLADE.

Poi che ueggio de Dei questo soggiorno
Così illustrarsi, e come de bei lumi
Celesti adorno farsi tutto Cielo,
Vo' discoprirmi, e uscir da quella nube
Che mi ha celato agli occhi de' mortali
Indegni di guardar celesti numi
Per parlar teco che tuoi detti rei
Potriano farmi tutti gli honor miei.
A che segui 'l gran Re? se non ministro
D'ira, e di sdegno, con che egli giamai
Gli empi non fè cader nel proprio sangue,
Ma sol con quel che 'l mio saper gli ditta.
Io sola informo il petto, e la tua destra

Di felice valor gentile Henrico.
Che in desiata luce i uinti serbi,
E sol vai debellando li superbi.
Ma per te non ha fin empia contesa
Per te non cessa mai crudel vendetta
Sopra li corpi miseri insepolti,
Egli uol sempre pace, e se percote,
È per spegner il fier che apporta guerra
Contra gli altari del gran Dio del Cielo.
Hor indegno fratel ueder ben puoi,
Che qui non entran già li merti tuoi.

Coro de Soldati.

Come ingiuria il fratel l'iniqua Dea
Che a l'infelice Aiace
Accese il petto d'empie furie, e fece
Sì gran Baron ludibrio infausto a l'ira
Come sdegnosa del perduto pomo
Ardì tinger le mani
Nel sangue lamenteuol de' Troiani.

Marte.

Hor uedi iniqua Dea se qui è tuo merto
Che destinata sei al bianco crine
E nel fin de la uita,
A l'huom puoi dar aita,
Come celeste fera,
Che appar per scorta al fin di tarda sera.

Coro de Amazone.

Al cieco Marte, ai fieri
Ciechi figli de l'ira:
E non uedete al saggio Re presente
Sotto crin giouenil canuta mente?

Pallade.

Come lo puoi s'inuitto far in guerra
Se tu fosti ferito di gran piaga
Da l'arme d'un mortale?
E se uenne al tuo male
Alcuna Dea per darti la sua aita:
Dal medesmo poter non fu ferita?

Mercurio.

Insino al Ciel le uostre alte contese
Alle orecchie de Dei sono salite;
Onde Gioue si turba che doi figli
Sì cari a lui sian sì tra se nemici,
E ui comanda (se già non uoleste
Esser priui di nume) che tacciate;
Che egual poter ui ha dato tra mortali,
Se ben un ha il saper l'altro gli strali.
Il solo tuo saper Pallade è uile
Senza l'altrui poter tu ben lo sai
Che se per lo tuo oprar cadde il Gigante
Fu per uirtù del uolto di Medusa:
I folgori pigliasti di tuo padre
Quando accendesti le gran naui d'Argo:

Se quel Troian punisti, e li suoi sterpi,
Mandasti a diuorarlo doi gran serpi.
Marte: fu questa pur che con l'oliua
Vinse Nettuno, e il parto del Tridente?
Sei temerario senza il suo consiglio,
E sol sei governato dalla sorte
E uedete il gran Re, che è tanto saggio
Di mente, quanto forte de la destra:
Di questa egualità, ch'egli ui abbraccia
Gioue uol che di uoi ogn' un si piaccia.
Vol che 'l contender uostro hora s'acquete,
E siato nel parlar come nel core;
Et ho tratto dal Ciel l'intelligenze
Che accompagnin le uoci con il suono,
Perche il canto tra uoi mi darà segno
Che sarete concordi de la mente.
Venuto saria Apollo & è restato
Che qui da un maggior sol uien offuscato.

MARTE.

Per soddisfar al padre, che minaccia
Far gran vendetta de le nostre liti
Io uoglio (e ben convien) che la sorella
Sia degna del mio loco, & io del suo.

PALLADE.

Se la tua stella in Ciel eterna gire
Lassa da parte il dispiacer de l'ire.

PALLADE E MARTE *cantano insieme.*

Spargiam piante felici allori, e mirti,
Per adorar questi gran Gigli d'oro,
Che sono impresa a la uentura etade
D'un eterno fiorir de primauera.

CORI TUTTI.

E le Sirene da le eterne spere
Mentre tarda venir sì nobil fato
Cantin del Ciel amico
Il fortunato, e glorioso HENRICO.

IRI NONCIA DI GIOUE.

Mercurio, il Sol nel luoco Vespertino
Giunge doue le genti a i sacri numi
Offeriscono incensi, e il sommo Gioue
Ti chiama a ripportar le giuste preci;
Mi parto, e conuerria star qui presente,
Che son a dirimpetto a un'altro sole:
Tempo uerrà che da preghi deuoti,
Egli sarà chiamato ancor con uoti.

CORI TUTTI CANTANO.

Pregano questo domator de' mostri
Ch' eterno al mondo uiua
Perche in pregiata oliua
Ha da cangiar l'alloro;
E ripportar l'antica età de l'oro.

Tutti aspettaranno sotto questo titolo di Tragedia, che ho dato a questi miei versi quel miserabile, e quel terribile, che ricerca Arist. in questo genere di poema; ma qui non se ne facendo moto, so che molti mi riprenderanno se non gli mostrassi grãdissima ragione, che a questo mi ha indotto. Il parlar delli Dei non vien introdotto se non nella Epopea, e nella Tragedia; e se in altro è stato messo è successo con poca dignità: Et Horatio hauendo detto in quell'ode l'oration di Giunone dice in ultimo

Quo musa tendis? desine peruicax
Sermones referre Deorum.

La differenza di questi doi poemi è che uno riferisce le cose passate, e dice conseguentemente l'attione: l'altro le cose presenti, e presuppone l'attione instante, che è la Tragedia, che tratta tutte cose immediate con la attione. Hor io volendo introdurre li Dei, che dicano sotto inespettata maniera le lodi de sì gran Re non gli conuenina altro poema che essa Tragedia, non è materia più grave che il parlar delli Dei; ne poema più grave di questo. Ouidio

Omne genus scripti grauitate Tragoedia vincit.

Hora uno che voglia parlar quanto gravemente che si possa bisogna che parli Tragicamente; e andarà la conseguenza che egli debba indur misericordia e terrore? che terribile e miserabile induceuano li cori degli antichi che erano fatti con tanto fausto, e religione erano totalmente lontani da questi doi affetti: & dice Cicerone che erano chiamati con nome che non era latino, e dimostra che erano rappresentati con carri. Et però Horatio lo chiama genere ignoto di Tragedie

Ignotum Tragicae genus invenisse camenae
Dicitur, & plaustris uexisse poemata Thespis.

Questo genere incognito di tragedia mi è parso conuenevole a tanto gran Re che non si puo in più alto stile lodar alcuno che con esse Tragedie. Virgilio così dice che le lodi di Augusto deuono essere trattate in simil poema

Sola Sophocleo tua carmina degna cothurno.

Martial diede titolo di Tragico a Virgilio

Grande cothurnati pone Maronis opus.

Archelao Re adimandò ad Euripide, che facesse una Tragedia sopra le sue lodi: se ben egli o per fuggir la fatica, o per non mutar lo stile delle sue Tragedie pregò li Dei per lui, che lo guardassero d'esser soggetto Tragico. che fussero trattate delle Tragedie giocosamente Horatio lo dimostra,

Carmine qui tragico vilem certavit ob Hircum
Mox etiam agrestes Satyros nudauit, & asper
Incolumi grauitate iocum tentavit.

Questa mia Tragedia fu recitata con quella maniera, che si ha più ridotto alla forma de gli antichi; tutti li recitanti hanno cantato in suavissimi concenti, quando soli, quando accompagnati; & in fin il coro di Mercurio era di sonatori, che haueano quanti varij istrumenti che si sonarono giamai. li trombetti introducevano li Dei in scena, la qual era instituita con la machina tragica, ma non si è potuta ordinare per il gran tumulto di persone che quivi era. non si è potuto imitare l'antichità nelle compositioni musicali hauendole fatte il S. Claudio Merulo, che a tal grado non debbono giamai esser giunti gli antichi come a quello di Monsignor Gioseffo Zarlino, il qual' è stato occupato nelle musiche che hanno incontrato il Re nel Bucentoro, che sono stati alcuni miei versi latini, e della Chiesa di S. Marco, et è stato ordinatore di quelle che continuamente si sono fatte ad instantia di Sua Maestà.

Les titres illustrés et l'image au service de la Musique.

(*Suite*. Voir vol. VI, fasc. 2°, pag. 289, ann. 1899).

2de PARTIE.

Le Titre de Musique et la Lithographie.

Première Période: 1817-1830.

I.

C'est une pierre, un arbre, un objet placé de certaine façon et non d'une autre qui disposent du sort des batailles et du sort des Empires, a écrit, dans ses pensées, Jean-Jacques Rousseau. Et il semble que cette observation se puisse justement appliquer à toutes les choses humaines, quelles qu'elles soient, qu'il s'agisse du domaine de la politique ou du domaine, beaucoup plus paisible, des arts.

La lithographie, tout au moins, nous en donnera la preuve, la lithographie dont se préoccupe à peine l'Allemagne, c'est-à-dire le pays où elle vient d'être découverte, qui laisse la plupart des nations indifférentes et qui va passionner la France au plus haut degré.

Pourquoi?

Mon savant ami, M. Henri Bouchot, Conservateur du cabinet des Estampes, à la Bibliothèque Nationale, va nous le dire:

« Je n'hésite point à l'écrire, si énorme que cela puisse paraître aux sérieux écrivains d'art, ce fut le calicot qui lança la lithographie.

Celle-ci bénéficia de la popularité du héros qu'elle montrait à chaque coin de rue. Condamnée aux figures d'après Raphaël, aux *Briséïs* de Regnault, elle fut peut-être morte: Calicot la sauva. Par chance pour elle, la légende napoléonienne renaissait frondeuse et terrible ».

Calicot, cela demanderait peut-être quelques explications. Pour ne pas nous perdre en des détails qui n'auraient que faire ici, disons simplement qu'il s'agissait des belliqueuses fanfaronnades de quelques employés de « la nouveauté » — c'est ainsi que l'on désignait le commerce des étoffes — autrement dit des *chevaliers du mètre*, comme les appelaient les caricatures, partant en guerre à leur façon, bottés — et de quelles bottes ! — éperonnés — et de quels formidables éperons ! — coiffés d'un haut shako de toile, armés — épée d'un nouveau genre — de « l'aune » *mesuratrice*.

Et contre quoi, ainsi grotesquement équipés, partaient-ils en guerre? Contre la guerre même, réprésentants de cette jeune génération de 1814-1815 qui semblait avoir peu de goût, peu de prédisposition pour les sanglantes boucheries du premier Empire.

C'était comme une levée de boucliers contre l'image prenant en main la cause des vaincus de Waterloo, inaugurant la grande revanche que la Lithographie doit mener des années durant.

Le calicot et la légende napoléonienne furent ainsi deux puissants auxiliaires pour l'art nouveau qui aura en la Musique, dans le titre surtout, son principal véhicule.

En effet, si le titre de musique n'avait pas pris place parmi les incunables de la lithographie, cependant, dès la première heure, il avait hanté l'esprit des lithographes: on peut même le rencontrer sur les spécimens, sur les essais, sur les modèles des ateliers de l'époque. Pas de trompe-l'œil sur lequel il ne figure et Dieu sait s'ils étaient, alors, nombreux ces échantillons d'allure si particulière.

D'emblée il sera, donc, une source précieuse de rendement donnant lieu à une production féconde et intéressante.

En effet, en 1816, s'ouvraient à Paris les trois premières imprimeries lithographiques: Lasteyrie, Engelmann, Delpech, et dès l'année suivante, sortie de ses langes, la lithographie devenait un art d'application courante. Or, en cette même année 1817, on verra apparaître des impressions musicales à l'aide du procédé nouveau,

et une partition de Spontini, *Fernand Cortez*, se « recommandera aux amateurs » suivant la réclame d'Engelmann, par son frontispice « au crayon lithographique ».

Ce fut presque une révolution, toute pacifique heureusement. Mais pour des gens habitués au burin classique et à l'horrible pointillé qui marquait les œuvres de l'époque d'une si désespérante monotonie, le changement était quelque peu violent.

Lancée, la lithographie allait pouvoir, désormais, se donner libre essor. Comme à la littérature, elle offrait à la Musique un moyen facile et pratique pour s'orner d'images, de planches, malgré les critiques de ses ennemis qui s'amusaient, alors, à chanter sur tous les tons: « on offre, aujourd'hui, des gravures qui n'en sont pas ». — Bien sûr, puisque c'étaient des *lithographies*.

Elle apparaissait dans tous les domaines; elle se montrait sous toutes les formes. Avec le frontispice de *Fernand Cortez* cherchant à s'élever jusqu'à la composition d'art; avec le titre: *Raillerie musicale pour deux violons, par Mozart*, affichant pour la caricature un goût tout particulier, prêtant à la *raillerie musicale* l'appui de la *caricature dessinée*, comme si l'une, forcément, appelait l'autre, comme si la Satire devait être là, ainsi qu'ailleurs, une de ses principales attributions.

Pour la première fois, le burin, le pointillé, l'eau-forte, les procédés anciens, en un mot, cédaient la place à l'art nouveau.

Et comme si l'expérience était faite, comme si la cause était dès lors définitivement gagnée, comme si, aidée de la lithographie, la Musique allait pouvoir donner libre cours à certaines préférences, un véritable mouvement se produisit; toute une éclosion de lithographies musicales se fit remarquer.

Qu'étaient-elles, ces lithographies? — Je veux dire à quelles productions du domaine musical répondaient-elles par leur particulière destination?

Après ce que l'on vient de voir l'on ne sera point surpris si je dis qu'elles embrassaient ce dernier dans son ensemble; qu'elles allèrent de la chanson à la partition; de la simple feuille volante au volume, au recueil.

Tout d'abord, étant données les tendances du moment, la lithographie se mit au service de la poésie et de la musique bonapar-

Frontispice de « Fernand Cortez », de Spontini, représenté pour la première fois à l'Opéra, le 28 Novembre 1809, et repris avec un grand luxe de mise en scène le 8 Mai 1817. — C'est à ce propos que parut l'édition dont est tirée la présente image, une des premières œuvres à l'usage de la musique sorties des ateliers lithographiques de Godefroy Engelmann, ouverts en 1816. — ***Fernand Cortez*** était dédié à M. le Comte de Pradel, « Directeur Général de la maison du Roi, ayant le portefeuille ».

tiste, car les événements de 1815 avaient eu pour conséquence de donner naissance à une chose nouvelle : *le Bonapartisme poétique*

Titre lithographique d'une édition française de la fantaisie de Mozart, « Ein Musikalischer Spass ». — Très certainement une des premières, si ce n'est la première lithographie publiée en France.

* Cette sorte de charge, de caricature musicale, fut composée, nous apprend le bibliographe du maître, L. von Köchel, le 14 juin 1787 à Vienne. Elle n'est point la seule, dans son œuvre, du reste, puisque parmi ses pièces inachevées, se trouve un *Galimathias musicum*. Cette édition française porte le même numéro que l'édition originale publiée chez André, à Offenbach, avec vignette également, mais différente et gravée.

Le côté bouffonnerie et satire semble avoir été accentué à dessein par la mention éditoriale « A Charenton, chez Vernay, à l'Imprimerie lithographique », Charenton étant une maison de fous, et Carle Vernet, auquel sont empruntés les personnages qui figurent en vignette sur le titre, ayant été un des premiers et des plus féconds

adeptes de la lithographie. Il n'en reste pas moins énigmatique au point de vue de la date, par le fait du classique *Enregistré à la Bibl. Nat.* alors que l'image lithographique empêche toute attribution antérieure à 1817 (1).

Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler que dans ce morceau composé, exprès, en mauvais style, je veux dire avec des fautes voulues, avec des barbarismes cherchés, Mozart a recherché les vulgarités, amenant des sonneries de trompettes à propos de rien, se livrant à des trilles de cor de l'effet le plus cocasse, accumulant les notes bouchées pour avoir des sonorités bizarres.

Ce genre de *Spass*, qui ne se saurait mieux comparer qu'aux charges d'atelier des jeunes rapins, a toujours été très goûté des compositeurs allemands, même les plus sévères, même les plus fermés à la fantaisie, puisqu'on le retrouve chez Wagner.

Au sujet des démêlés de Mozart avec les étudiants de Prague on consultera utilement Jahn, le savant bibliographe du Maître. Il n'est pas inutile de rappeler, toutefois, que *Don Giovanni* fut représenté pour la première fois à Prague, en 1787, et que, à ce propos, l'auteur eut à lutter contre certaines cabales des étudiants. [Collection feu C. Snoeck].

En France même certains artistes n'y restèrent pas étrangers, car M. Weckerlin, l'infatigable musicographe, a publié, il y a quelques années, un manuscrit inédit de Méhul: *Ouverture burlesque pour piano, violon, 3 mirlitons, trompette, tambour, triangle obligés avec crécelle et sifflet « ad libitum »*.

(1) Au moment de mettre sous presse et en faisant de nouvelles recherches dans l'œuvre de Mozart, l'auteur trouve un *Menuet favori pour le piano-forte*, de format oblong, sans image, mais portant également pour mention d'éditeur: *A Charenton près Paris, chez Vernay, à l'Imprimerie lithographique*, avec, au bas, la mention *Enreg. à la Bibl. Nat.* et, ce qui ne laisse plus aucun doute sur l'existence réelle de cet établissement, le timbre sec de la République française. Si bien que la date du morceau: *Raillerie Musicale* doit être portée entre 1803 et 1804 comme point extrême, l'Empire étant venu, cette année même, remplacer le Consulat. Et cette pièce revêt une importance considérable pour l'histoire de la lithographie, jusqu'à présent d'après M. Bouchot, les premiers essais étant dûs au sieur Bergeret. Or, ici, il ne s'agit plus d'essais mais bien d'une imprimerie lithographique produisant, pour la musique tout au moins.

---

et musical. Et alors, toute face devant avoir son revers, tandis que les uns, sur le piano et sur la harpe, célébraient, chantaient Napoléon, la grande armée, l'Exilé, le Proscrit, le petit homme à la redingote grise ou le Fils de l'homme; les autres, également sur le piano ou sur la harpe, au besoin même sur la guitare, encensaient Louis, notre père de Gand, et récapitulaient les prouesses, les actions d'éclat de Madame, duchesse d'Angoulême.

Batailles de notes; — désaccord dans le royaume de l'accord.

La chanson politique! une des conquêtes de la Révolution. Une des conséquences des derniers événements; la suite toute indiquée des changements de régime auxquels la France s'était trouvée soumise.

La chanson, une des formes, une des manifestations de la pensée naviguant, comme la presse, au milieu des difficultés de la Censure, mais, comme la presse également, arrivant à dire, à imprimer ce qu'elle veut.

Car, entre le passé et le présent, il y a cette différence considérable qu'autrefois, la chanson s'attaquant aux mœurs et aux puissants du jour, le plus souvent manuscrite, même imprimée sous le manteau, toujours restait clandestine, alors que depuis 1815, elle s'affichera en public, elle se montrera aux vitrines, tirant les regards par les charmes de ses « belles lithographies ».

« Vous verrez à la devanture de certains marchands », écrivait de Paris, Reichardt, le 1er Août 1818, « les images symboliques des musiciens et des chantres de l'Empire. Cela s'étale au grand jour : il semble que la lithographie soit de complicité dans toute cette propagande significative ».

Et c' est ainsi que le voyageur allemand pressentait ce que M. Henri Bouchot a si bien su faire ressortir en son histoire de la *Lithographie*.

Et c'est ainsi que, tout naturellement, la chanson politique créera la *musique politique* ; car romances, élégies, complaintes, chants militaires, toutes les productions de cet art particulier *mises en musique* se vendront chez les marchands.

La Musique de l'actualité, de la nouveauté, de l'événement du jour, suivant, dans son domaine, toutes les manifestations quelles qu'elles soient, s'intéressant aux inventions, comme aux excentricités de la mode, s'occupant des personnages comme des choses, même lorsque, — tel fut le cas en 1824 et 1827 — ces personnages se trouveront être des singes, les fameux jokos qui apparaîtront partout, ou la célèbre Girafe, d'historique mémoire, l'animal au long col qui devait servir à tant d'usages et à tant de comparaisons..... même royales.

La musique politique, la voici.

Et, tout d'abord, avec vignettes gravées, lorsque les auteurs font les frais d'une image sur la couverture, car nous sommes encore en 1814, quatre ans avant la lithographie. Donc, on n'a pas la choix. Le burin, ou rien.

Côté du Roi, côté des attributs fleurdelysés — ce seront, sous mille formes, les ornements les plus habituels — *La Renaissance des Lys*, chant gallique, par Ch. Laffillé; — *Louis XVIII ou le retour des Bourbons en France*, par Couperin ; — *Vive Louis XVIII ou le cri de la France*, par Morisol ; — *Les vœux de la France adressés au roi Louis XVIII*, par J.-B. Bérillon; — *Le retour du*

bien aimé, par L. Jadin; — *Entrée solennelle de S. M. Louis XVIII dans la ville de Paris*, par Mezger; — *France réjouis-toi* (anonyme); — *A l'auguste famille des Bourbons*; — *Le retour du Roi*, par Lambert; — *Le cri chéri des Français, mon Dieu, mon Roi, ma Dame!* — *La fête du Roi*, par L. Jadin; — *Hymne des jeunes Françaises à S. A. R. Madame, duchesse d'Angoulême, lors de son entrée dans la capitale*, musique de Berton, paroles de Mme Dufrénoy, et sur la couverture s'étale un globe fleurdelysé surmonté d'étoiles tandis que, dans le haut, une colombe apporte en son bec, une branche d'olivier.

Et ceci, daté de 1815, également dans le même esprit.

Les Confidences des factionnaires des Cent Suisses de la Garde, chant militaire, paroles du chevalier de Piis, musique et accompagnement de piano par Beauvarlet-Charpentier; — *Vivat pour le Roi et la famille royale à l'occasion du nouvel an*, par L. Jadin; — *Vive le Roi!* par Bertini; — *Le terme d'un règne ou le règne d'un terme*, relation véridique par Désaugiers.

Puis encore, en 1816:

Chant d'union des Français. A Paris, chez Bourbon-Leblanc, rue Bourbon-Villeneuve; — *La Paix ou le triomphe des lis;* — *Rondo alla cosacca*; — *Louis XVIII rendu à nos vœux*, trio d'allégresse des Français; — *Voici le Roi, Français fidèles!* strophes de l'opéra des *Deux Rivaux*, musique de Spontini; — *L'Amnistie de la violette*, romance par Darondeau. Et des violettes fleurdelysées s'étalent sur la couverture.

Enfin, nous voici en 1820, alors que la lithographie bat son plein. Bien certainement, des compositions royalistes vont paraître avec vignettes lithographiques. Détrompez-vous. C'est une vignette gravée qui se trouve sur *La nouvelle Valentine*, de Spontini, stances élégiaques sur la mort du duc de Berry. Ce sont des vignettes gravées qui accompagneront, en 1823, les *chants de triomphe sur le retour de Mgr. le duc d'Angoulême*. Et ce seront, encore et toujours, des allégories gravées, pour tous les Sacres en musique, pour toutes les Entrées, également en musique, de « l'illustre Charles X, Roi de France et de Navarre » — ainsi qu'il est appelé sur le titre d'un morceau.

Marlet, le lithographe, dont les sympathies semblent être du côté des Bourbons, aura beau, en un curieux almanach, avoir représenté

en planches lithographiques les hauts faits de la famille royale, quand même la lithographie sera tenue en suspicion par le parti monarchique comme entachée d'indépendance, de libéralisme, comme ayant été le plus puissant véhicule de l'esprit nouveau. Et de là à être mise à l'index il n'y aura qu'un pas.

Cependant il convient de noter, comme faisant exception, — et brillante exception, faut-il ajouter — quelques productions officielles de Paër, passé de l'Empire à la Monarchie, devenu Directeur de la Musique particulière de S. M. Charles X. Telle la *Cantate dédiée au Roi*, texte de Laffillé; tels: *Cadix est pris*, *chant héroïque dédié à S. A. R. Monsieur,* avec une lithographie représentant l'attaque du Trocadéro, *La Prise d'Alger*, adornée par Tellier d'une image de circonstance, ou encore les chants de guerre ou de lamentation à l'adresse de l'Indépendance hellénique ou des veuves des Grecs.

La lithographie doublement politique, par le sujet qu'elle traite, et par les idées qu'on lui prête, quel curieux chapitre ce serait pour l'histoire de l'art et des mœurs, au dix-neuvième siècle!

Passons dans l'autre camp; du côté des fervents de l'Empire.

En 1815, il faut courir au plus pressé, et puis l'on n'a pas la lithographie. Donc la production sera relativement restreinte. La guerre d'abord, le triomphe après. Le sifflement des boulets porte préjudice aux accords du piano ou de la harpe. La musique passe comme un éclair: c'est *Le retour de l'Empereur*, par Marchal; *Le premier Mars 1815 ou le retour de la gloire*, *romance militaire trouvée dans le bonnet d'un grenadier*: *L'Aigle de France*, par Chavès; *Le cri de la Garde*, par Maresse; — avec un grenadier fièrement campé, quoique gravé; — *Le Chant guerrier sur le dévouement héroïque de la Garde*, paroles extraites du *Nain Jaune* (10 Juillet 1815), — et c'est tout.

Mais voici la fin de la grande épopée; la France, quoique vaincue, encore toute frémissante, toujours avide de gloire, n'entendant pas ainsi renoncer à la griserie des conquêtes. Et alors, peu à peu, d'année en année, une production sans cesse grandissante, à partir de 1817, fera revivre en musique l'Empire tombé.

Feuilletons, si vous le voulez bien, cette production au tour personnel, qui se présente au public sous le couvert de l'image, afin

Composition lithographique de H. Langlois du Pont de l'Arche (1818), pour « L'Exilé » de Béranger (Janvier 1817), sur l'air: « Ermite, bon Ermite », musique de Darondeau. — (Collection Jules Adeline, à Rouen).

*** En 1827 *L'Exilé*, musique d'Auguste Andrade, paraîtra sans image.**

de mieux frapper les imaginations populaires, dans le but de faire germer partout la religion du souvenir et le culte du Retour.

Voici *L'Exilé*, avec une lithographie de circonstance, triste et grise, signée Langlois et Garnier, — œuvre presque inconnue; — voici le célèbre *Champ d'Asile* de Naudet et Romagnesi, avec la non moins fameuse lithographie d'Horace Vernet; — voici toute la succession des mêmes *Champ d'Asile* — avec interprétations différentes; — voici *Les Vétérans*, chant national, avec vignette, non moins militaire, de Grenier; — voici *Le laurier et la charrue ou le soldat fermier*, musique anonyme, image anonyme; — voici *Le Songe du brave*, romance « dédiée aux débris de la vieille armée », par J.-P. Maresse; — voici *Le guerrier mourant*, chant héroïque, par Mazas; — voici le *Chant français dédié au général Cambronne*; — voici *Le Soldat laboureur*; — *Les* serait plus juste — car tous les débris de la grande armée se transforment en autant d'ouvriers des champs, en autant de *traçeurs de sillons* — mais c'est le vrai dont je veux parler, celui que doit populariser, par la lithographie, le célèbre tableau de Vigneron, celui qui chantera ce couplet alors en train de faire son tour de France :

Titre de la célèbre romance, avec lithographie d'Horace Vernet.

* Comme « *Le Soldat laboureur* », « *Le Champ d'Asile* », souventes fois fut mis en poésie et en musique; notamment par Béranger (Août 1818), avec musique de Garat, puis musique de Sudre.

> Oui, l'on m'a vu du couchant à l'aurore,
> De mes héros accompagner les pas.
> Pour mon païs, s'il le fallait encore,
> Demain j'irai affronter le trépas,
> Mais las de gloire et de ses pompes vaines
> Et rêvant à mes premiers penchants
> Je veux gouter après de longues peines
> La paix, la douce paix des champs.

Titre lithographique du « Chant Français » publié à Bordeaux en 1819, ors du passage du général Cambronne dans cette ville. — (D'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, à Paris).

* M. Léon Brunschvicg, dans son intéressant volume *Cambronne,* reproduit en entier cette chanson, rendue publique quelques semaines avant, s'il faut en

croire un autre biographe du général, M. Rogeron de la Vallée, lorsque l'ancien commandant de la Garde passa à Pau, pour aller prendre les eaux dans les Basses-Pyrénées.

Peuple français, si la gloire t'appelle,
S'il faut encore signaler ta valeur,
Prends au combat la devise immortelle
De tes héros morts aux champs de l'honneur.
Vaincre ou mourir était leur noble envie;
Ce chant guidait leur valeur au combat.
Comme eux encore redis à la patrie:
« Le Français meurt, mais il ne se rend pas » (*bis*).

Voici *L'Ode à la Colonne*; — voici *La Colonne, chant français;* — voici *Ils n'en ont pas, eux!* — et ce « ils n'en ont pas » s'applique, est-il besoin de le dire, à la plus célébrée, à la plus chantée des colonnes.

La colonne, chant français, c'était de François Sudre, « ex élève du Conservatoire, professeur de chant et de la nouvelle méthode de musique vocale, ex directeur d'une école d'enseignement mutuel de musique, puis éditeur à Toulouse, puis professeur à l'école de Sorèze, puis enfin marchand de musique à Paris »; de François Sudre, que son bonapartisme intransigeant avait fait, dans certains ateliers, surnommer le *Napoléon de la musique*.

Salut, monument gigantesque
De la valeur et des beaux-arts,
D'une teinte chevaleresque
Toi seul décore nos remparts.
De quelle gloire t'environne
Le nom de *Kléber*, de *Desaix*!
Qu'on est heureux d'être Français
Quand on regarde la *Colonne*.

***

O vous qui domptez les orages,
Guerriers, vous pouvez désormais
Du sort mépriser les outrages.
Les héros ne meurent jamais.
Vos noms, si le temps vous moissonne,
Iront à la postérité,
Vos brevets d'immortalité
Sont imprimés sur la *Colonne*.

Assurément la hauteur de la pensée ne saurait, ici, s'élever à la hauteur de la colonne, mais l'auteur de la musique n'aspirait point à éclipser l'auteur du bronze. Il se contentait de le chanter.

LE SOLDAT LABOUREUR,

Chant militaire

dédié

A Monsieur Vigneron

Auteur du tableau

PAROLES

de M. H. Suzerai

MUSIQUE

de Louis Maresse

Prix 2 f.

à Paris

Titre lithographique de la célèbre romance: « Le Soldat laboureur », (1822).
(D'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, à Paris).

* Le tableau de Vigneron reproduit en lithographie au haut du titre avait figuré au Salon de 1818. Il acquit très vite une grande popularité, grâce à sa couleur bonapartiste, à ses souvenirs de la grande armée, servit d'enseigne à des magasins et à des produits, et fut chanté par la poésie et la musique. — Antérieurement, c'est-à-dire en 1821, « *Le Soldat laboureur* » avait paru avec paroles de Dumersan et musique de Romagnesi. D'autres vinrent encore, par la suite, notamment celui de 1826, avec le qualificatif: « Romance pour piano ».

Chose bizarre. *Lui* vivant, la censure française avait laissé tout

Titre d'une chanson politique de Béranger, publiée à Bruxelles.
Lithographie du peintre Madou (vers 1825). — (Collection de feu M. C. Snoeck).

* Œuvre bonapartiste spécialement destinée à la propagande en France, mais éditée à l'étranger, afin d'éviter les tracasseries de la censure.

passer..... ou à peu près. Poésies, musique, images, rien n' avait

été proscrit. *Lui* mort, c'est de Bruxelles que partit la musique napoléonienne, qui trouva dans le peintre-graveur Madou, un illustrateur fécond, au crayon éloquent. Et, cette fois encore, la lithographie continua la campagne, arme de combat, arme des glorieux souvenirs.

Les glorieux souvenirs ! Longtemps encore, la grande trinité artistique devait les perpétuer ; longtemps encore, la note militaire devait résonner sur les pianos, tantôt au pas de charge, tantôt sur l'air larmoyant que le romantisme avait mis à la mode.

Au troubadour, au soldat de la foi, au monarque plein de vaillance, des romances royalistes, les bonapartistes opposaient en musique, le vieux grognard, le lancier, le cuirassier, le grenadier, surtout, que le vaudeville *Les Cuisinières* (1823) venait de remettre si tort à la mode, tous les salons chantant alors *Grenadier que tu m'affliges !* ou *Le départ du grenadier*, sur la musique de Henri Blanchard.

Assurément, ce n'était pas bien méchant; les couplets étaient même plus qu'innocents — qu'on en juge !

Grenadier, puisse que (*sic*) tu quittes
Ta Fanchon, ta bonne amie,
Tiens, voila quatre chemises,
Cinq mouchoirs, un' pair' d' bas,
Sois-moi toujours
Fidèle
Constant
Sincère,
Je ne t'oublierai jamé. (*sic*)

Mais cela laissait la porte ouverte à toutes les allusions, à tous les souvenirs qu'on pouvait se plaire à évoquer, et puis c'était le grenadier, le grenadier de la garde, le grenadier du carré de Waterloo, qu'un croquis de Charlet ou de Bellangé plantait en faction, bien astiqué, l'air vainqueur, les moustaches retroussées, sur le titre même du morceau de musique.

Des années durant, des guides aux chasseurs, des artilleurs aux sapeurs, toute l'armée — l'armée de l'ancien ! — défila ainsi, par file à droite et par file à gauche, sur les couvertures ou sur les premières pages des chansons populaires.

Parmi ces dernières une, surtout, fut caractéristique: « *Les Jolis Soldats. Chanson militaire en l'honneur de l'infanterie française.* Paroles du Sieur Cassecœurs, caporal au susdit corps, musique de

C. Plantade. Dédiée à M. Odry, auteur du Théâtre des Variétés, auteur du poëme des *Gendarmes* ».

Les jolis soldats! toute l'armée — et chaque corps a son couplet:

Un grenadier c'est une rose
Qui brille de mille couleurs.

⁂

Voler de triomphe en succès
Voila le vré sapeur Francès (*sic*)

⁂

Tous nos Troupiers c'est pas pour dire
C'est bien soigné, n'y a pas d'affront.

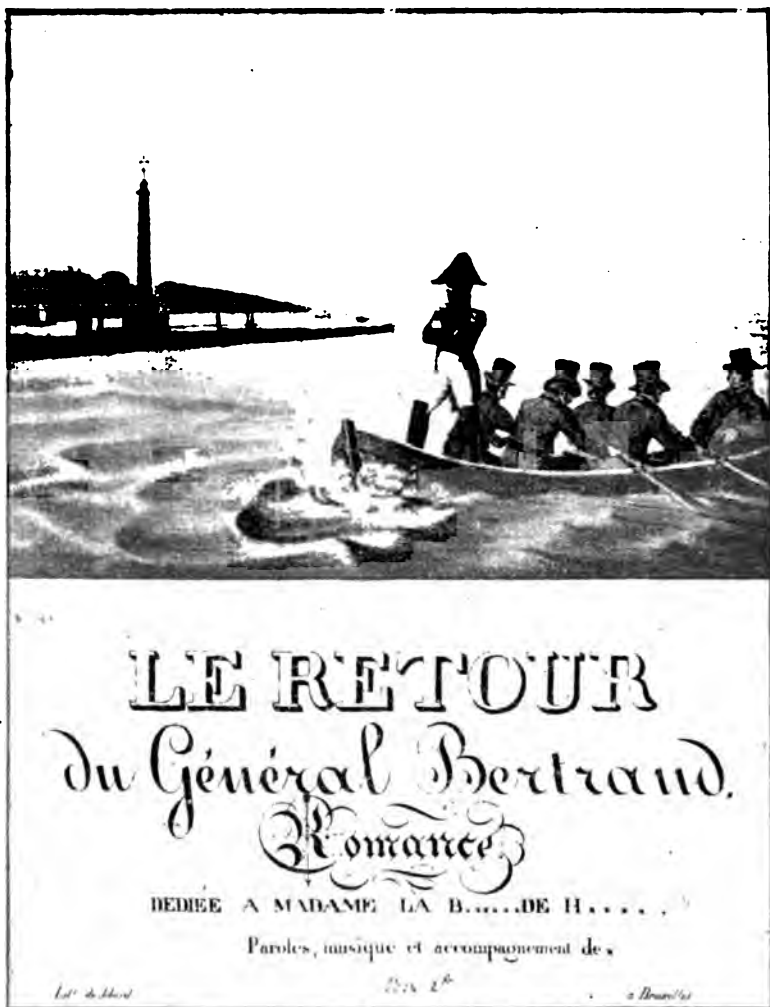
⁂

A l'honneur étant toujours prêts
Voila les vrès soldats Francès.

Et ce qu'était le grenadier pour les fantassins, le lancier le sera pour la cavalerie. Après la rose à pied, la rose à cheval. Mais « une rose qu'aura des z'épines » affirme la chanson, faisant allusion aux lances des terribles guerriers. Certains *Lanciers Polonais* dus à Pradel, « vieux soldat », un brave des braves qui signera la plupart des chansons patriotiques du moment, firent le tour de France, représentés par une image d'une toute particulière saveur et d'une éloquence persuasive. Ah! les beaux lanciers polonais, vendus avec accompagnement pour piano, pour guitare et pour piston, les beaux lanciers polonais qui, le verre en main, chantaient comme un seul homme:

Quand la fortune trop volage,
Quand la plus noire trahison
Ensemble ont trompé le courage
De notre grand Napoléon,
Il fit, en déposant les armes,
De touchants adieux aux Français,
Et l'on vit répandre des larmes
Aux braves lanciers polonais.

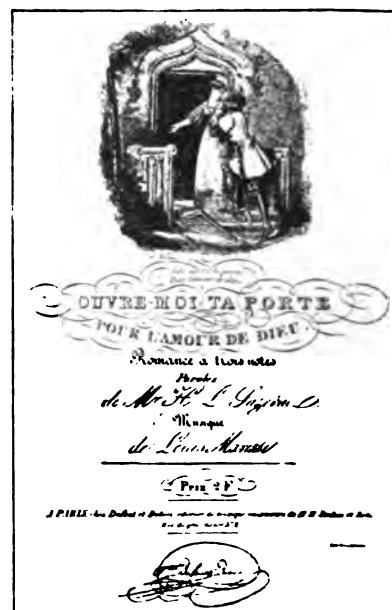
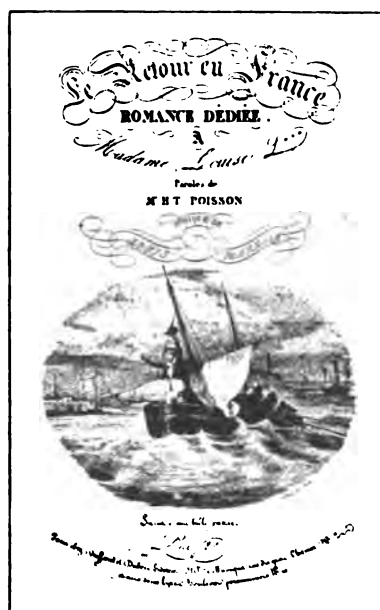
Oh! *L'Exilé*, d'après la romantique lithographie de Langlois du Pont de l'Arche! Oh! la grise et naïve lithographie du *Chant Français* dédié au général Cambronne! Oh! la composition de Madou pour *Le Retour du général Bertrand!* Quels documents!

Le drame, l'idylle, l'apothéose, toutes les faces de l'épopée napo-

Titre lithographique de romance politique, publiée à Bruxelles, et pouvant être attribué au peintre Madou. — (Collection de feu M. C. Snoeck).

* Le général comte Bertrand accompagna, on le sait, Napoléon à Sainte-Hélène, et il ne revint en France qu'après avoir recueilli le dernier soupir de son souverain. Cette romance « bonapartiste » date, donc, de l'époque, c'est à dire de 1821, avant que l'arrêt rendu contre le général n'ait été rapporté, ce qu'explique, du reste, suffisamment, sa publication à Bruxelles, devenu grand centre de toute la littérature d'opposition libérale. — La dédicace vise, très pro bablement, la baronne de Hatzfeld, une des ferventes du culte.

léonienne vinrent, ainsi, prendre place sur les pianos des familles

Titre de romance avec lithographie d'artiste, — très certainement une des plus jolies compositions dans ce domaine, — due au frère de l'auteur, Jean-Pierre Sudre, qui devait être le lithographe d'Ingres (1820).

* L'accentuation sur l'*e* doit être attribuée à ce que, méridional, — il était d'Albi — Sudre avait l'habitude d'entendre prononcer son nom : *Sudré.*

***Réductions** de titres de romances* (*format in-folio*), *avec vignettes **lithographiques** de Thénot, Grenier, Waltier, L. Gudin* (*1822-1824*).

* Types de titres sur page entière, le verso étant tantôt blanc — **chose encore rare** — tantôt occupé par le commencement de la musique.

libérales, montrant à chacun ces images qui étaient comme autant de drapeaux. Même dans la note sentimentale, c'était toujours l'image de Jean-Jean qui apparaissait, c'était, toujours, l'esprit militaire qui prévalait. Tel *Le Départ du Guerrier*, avec la gracieuse composition, avec l'admirable crayon lithographique de Sudre, le document le plus éloquent qui se puisse trouver en cet ordre d'idées.

Tel — autre face de la question — *Le retour du voltigeur*, paroles du sieur Jolibois, ex-tambour-maître au 19e Léger ; le classique retour avec une jambe de bois et un bras en moins.

Et durant toute la Restauration, il en sera ainsi.

Que de titres à noter au passage: *Le Cuirassier français*, chansonnette par Berton fils; *Ah ! l' bel état que l'état d'soldat*, de Charles Plantade; *Le chien du régiment*, de Romagnesi; *Souvenirs de l'armée française*, chant guerrier, de P. d'Alvimare, avec deux terribles grenadiers; *Le tambour major*, chanson militaire, ornée d'une vignette par Charlet; *Les adieux du conscrit*, de Plantade ; *Le vieux tambour*, de Lafont, deux chansons illustrées par Bellangé; *La folle de Waterloo*, romance, musique de L. Maresse « membre de plusieurs sociétés académiques », vignette de Chasselat — est-ce assez couleur locale, est-ce assez fait pour accentuer les tristes conséquences de la défaite:

> Ils l'ont tué, dit-elle, tout l'atteste,
> Le même coup vient me frapper au cœur !
> Et cette croix, simbole de l'honneur,
> De mon Alfred est tout ce qui me reste !

Notons enfin, toute la série des Raffet, au crayon d'un langage si expressif: *Le chien de l'Invalide*; *Chantons, soyons contents*; *Appelez-moi, je reviendrai*; *La Vivandière dans l'embarras*; *Le Vieux Drapeau*; tous musiqués par Panseron; — *Le Vieux Drapeau*, avec ces vers si caractéristiques placés au dessous de l'image, comme si le drapeau, en lui-même, n'était pas suffisamment éloquent:

> De nos jardins, riches de leurs couleurs,
> Nous vous offrons l'hommage de nos cœurs,
> Ce n'est pas aux enfans de Pomone et de Flore
> Que l'on doit présenter des fleurs.
> En ce jour où l'on s'apprête
> De la Saint-Fiacre à célébrer la fête,

Titre de chanson comique, avec lithographie de Raffet.
(D'après l'exemplaire du Cabinet des Estampes, à la Bibliothèque Nationale).

* L'œuvre de Raffet à la Bibliothèque Nationale, constitué avec un soin tout particulier par son fils, M. Auguste Raffet, conservateur au dit Cabinet, contient treize titres de Chansons et Romances, la plupart d'Auguste Panseron.

Nous n'aurons pas recours à vos bosquets,
Nous croyons vous donner le plus beau des bouquets
En vous offrant le vieux drapeau français.
De la part de Rivoire et Morin.

D'un côté le vieux grognard devenu soldat paisible, transformé en Jean-Jean ; de l'autre côté le drapeau français, toujours flamboyant.

Tout ne doit-il pas être accommodé à ces deux sauces!

Tout ne procédera-t-il pas du même principe !

Et l'on ira ainsi jusqu'à fabriquer — véritable comble ! — un « *Chauvin romantique* ». Tel est, du moins, le titre d'une romance 1830, « dédiée à M. Urbain Canel, éditeur romantique », représentant, en lithographie — est-il besoin de le dire ? — un soldat qui regarde la lune, avec cette légende facétieuse:

Sur le clocher du village
Quand la lune est perpendi-
Culaire, d'un point sur un I
C'est une parfaite image.

Chauvin romantique ! L'idée ne fit point fortune : la tentative resta isolée. Va pour les exploits amoureux de Jean-Jean; ça, c'était bien dans la donnée. Le vieux grognard maître des cœurs, comme il avait été maître des champs de bataille !

Enfin 1830 vint ! Alors la note changea, se modifia. Le vieux drapeau français, quinze ans durant tenu à l'écart, ayant réapparu avec la monarchie de Louis-Philippe, les titres de musique s'empressèrent de l'arborer, à leur tour. Si bien que, sur les couvertures des marches, cantates, chants de triomphe, — morceaux de circonstance — ce fut une véritable orgie de tricolore, dans toute son intensité. Qui pourrait compter les œuvres dédiées aux seules gardes nationales de France ! Paër, lui-même, n'avait-il pas suivi le mouvement en composant *La Polytechnique*, *marche nationale dédiée à S. A. le duc de Chartres* ? (1).

(1) On est surpris de ne trouver aucune image sur le titre suivant: « *Variations* de Henri Herz *sur la Parisienne* », marche nationale, exécutées avec accompagnement d'orchestre et chœur au Concert donné à l'Hôtel de Ville, au profit des victimes des 27, 28 et 29 Juillet 1830.

Et ce fut aussi, en même temps, on peut le dire, la fin de la grande épopée politique dans et par la musique, car si, de

Titre de chanson patriotique, avec vignette lithographiée (1830).
(Collection de l'auteur).

temps à autre, des batailles, des scènes militaires apparaissent encore sur les titres musicaux, ce ne sera plus ni dans l'esprit ni

avec l'intensité de la période antérieure. Affaire d'actualité uniquement ; nécessité de suivre les événements : voilà tout.

La Musique influa-t-elle sur la Lithographie, ou la Lithographie contribua-t-elle à vulgariser la Musique ?

Question délicate et bien difficile à trancher, car toutes les deux influèrent également l'une sur l'autre ; car si la Musique fut d'un concours précieux pour le développement de la Lithographie, c'est à la Lithographie, à l'image extérieure en passe de devenir la couverture classique, que la Musique du jour devra plus d'un succès.

La vérité, donc, est que toutes deux s'unirent, alors, étroitement et qu'une histoire du titre de Musique qui ne tiendrait pas compte dans une large proportion de la Lithographie, serait aussi incomplète qu'une histoire de la Lithographie qui n'accorderait pas une place capitale à ce même titre, source précieuse de gain et de publicité.

Et combien curieuse, dans ses recherches esthétiques, en même temps que multiple dans sa production, cette période initiale du dix-neuvième siècle ! Jusqu'à ce jour on n'avait vu que 1830, l'époque tapageuse et bruyante des *Jeune France*. Or 1830 est la fin, la dernière expression d'un mouvement qui a pris naissance bien avant.

Peu nombreux avant 1815, les marchands et éditeurs de musique ont pris à Paris, et un peu partout, un développement considérable. De 1818 à 1830 c'est Bochsa, le père du compositeur, Boïeldieu dont le magasin, rue de la Loi, avec ses décors et ses attributs musicaux, avait, sous le premier Empire, pris place parmi les « boutiques de Paris le plus remarquables pour leur ornementation extérieure », Boïeldieu — véritable association d'artistes, dirigée un instant par Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, Isouard, sans oublier Boïeldieu lui-même — le frère du compositeur, Beauvarlet ; Collinet ; Cousineau ; les demoiselles Erard ; Frey ; Frère, éditeur de romances ; Falconnier ; Madame Dorval ; Dufaut et Dubois, autres éditeurs de romances ; Gambaro ; Gaveaux aîné, le frère du compositeur ; Janet et Cotelle, éditeurs de partitions ; Ch. Laffilée, parolier à la mode ; Aug. Leduc, l'éditeur du *Journal Hebdomadaire* ; Lelu ; Henri Lemoine ; Meissonnier ; Nadermann qui disparaîtra vers 1823 ; A. F. G. Pa-

cini, l'ancien éditeur, avec Blangini, du *Journal des Troubadours*,

Titre d'un morceau publié vers 1820, avec vignette gravée au burin.
(D'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, à Paris).

*** L'auteur, Charles Monturus, ne figure sur aucun dictionnaire de musique. C'était, sans doute, un amateur inconnu, dont tout le bagage musical pourrait fort bien consister en l'œuvre posthume ici reproduite.**

qui deviendra l'éditeur de Rossini et jusque vers 1840 tiendra ferme

le drapeau de l'édition; A. Petibon, compositeur et éditeur; Pleyel; Porro; Schlesinger, « marchand de musique du Roi », éditeur des œuvres de Mozart, de Hummel, de Meyerbeer, de Weber, de Moschelès, puis de Donizetti et d'Halévy; Schlesinger qui, établi à Paris en 1823, aura pour successeur, en 1846, le non moins célèbre Brandus; les Sieber; Simon Richault; Sonnenberger, etc. Les tous citer conduirait à une peu intéressante nomenclature, d'autant qu'il faudrait étendre ce travail à la province, à Lyon, à Bordeaux, à Strasbourg, c'est à dire à toutes les villes où se développait la lithographie, et où, en même temps, avec la même abondance, les éditions musicales apparaissaient, — preuve nouvelle en faveur de la dualité de ces deux arts qu'aucun lien intime n'unissait, cependant.

Marchands et éditeurs ! Des premiers, nous n'avons que faire. Les seconds, au contraire, tiennent de près à notre sujet, car soit pour leurs œuvres volantes, « la nouveauté », soit pour leurs partitions, tous alors recouraient au dessin, et, conséquemment, recherchaient le concours d'artistes connus dans le domaine de la fantaisie, tantôt pour la composition originale, tantôt pour l'ornement. A l'origine, la production avait été, si l'on veut, toute d'impulsion, mais, peu à peu, un choix s'était fait et, alors, certains artistes se voueront plus particulièrement à la spécialité du titre de musique.

Entre les éditeurs il y avait donc lutte, les uns recherchant, de préférence, tels artistes, les autres visant à se créer un genre bien à eux, ce qui, de tout temps, devra constituer la personnalité de leurs éditions; les uns restant fidèles à la gravure, les autres ne prisant que la lithographie.

Déjà, quelques noms ont été cités ici; déjà, l'on a pu saisir au passage quelques individualités: Horace Vernet, Jean-Pierre Sudre, Grenier, Vigneron, Charlet, Langlois du Pont de l'Arche, le belge Madou, Raffet, Bellangé; — d'autres doivent prendre place: Chasselat, L. Gudin, J. V. Pierre, Thénot, Franquelin, Édouard Wattier (1), Auguste Garnerey, Marlet, Hippolyte Lecomte, Tellier, Phélippes,

(1) E. Wattier sur ses premières compositions est orthographié tantôt Watier, tantôt Wathier. Il n'est pas le seul, du reste, dont l'orthographe ait été, quelquefois, sujette à variations.

Adolphe Menut, Henry Monnier, A. Féréol, A. Saint-Aulaire, Jules Paullet, Geslin, Théo Mansson, Farcenne, Gaillot, E. Aubert, Eugénie

Composition lithographique de H. Langlois du Pont de l'Arche.
(Collection Jules Adeline, à Rouen).

* *Marie Stuart,* de Madame Amable Tastu, inspirée des vers célèbres: « Adieu, plaisant pays de France », figure dans le premier recueil de poésies de cet auteur, publié en 1826. Au dessous de la vignette se lit le refrain. Très nombreuses seront les *Marie Stuart* représentées au théâtre. Citons, entre toutes, celle de Niedermeyer, opera en 5 actes (1844). En 1820, d'autre part, le *Journal de la Librairie* avait enregistré *La complainte de Marie Stuart.*

Lebrun, et même Jaime, l'auteur de l'*Histoire de la Caricature,* Jaime qui sera en même temps parolier; Sébastien Leroy qui,

un beau jour, quittera le burin, son pointillé gris et pénible de la Restauration, pour s'adonner, tout entier, à la lithographie; F. Mialhe qui ne fera qu'apparaître à l'horizon; E. Cliquot qui mettra son nom sur le titre d'une chansonnette, *Tant qu'on est deux*, où pétille le champagne; Darondeau; J. Arago qui, comme Jaime, touchera à la fois, à la lithographie sentimentale, à la caricature, et à la littérature; Victor Adam, l'homme aux variétés lithographiques, — les uns peintres, artistes cotés; les autres dessinateurs-crayonneurs, alors que certains ne s'élèveront jamais au delà d'un certain travail de pur métier et constitueront, ainsi, la spécialité du dessinateur de titres de romances.

Et qui dira les inconnus, tous ceux qui se cachent sous des initiales; les A. V., les J. D., les J. P., les C. D., les H. F., les M. Z. — bien d'autres encore.

Déjà prospère, je l'ai noté, sous le premier Empire, la romance avait donc trouvé ce qui devait constituer sa popularité, des années durant, et j'entends la romance sous toutes ses formes; chanson, chansonnette, barcarolle, mélodie, duetto, ballade, méditation poétique, nocturne et même folie comique.

La Romance et la Lithographie, étroitement unies, longue liste qui, des années durant, de 1818 à 1828, tiendra des pages de la *Bibliographie de la France*, les fiches du dépôt légal mentionnant l'une et l'autre, sous les formes suivantes, sous les titres les plus divers: *Le Tombeau du pauvre*, par Romagnesi, « avec vignette lithographiée par Engelmann » (1820); — *les Bords de la Loire*, stances « avec vignettes lithographiées par Lambert »; — *Les Souvenirs*, « surmonté d'une vignette » par Grandin (1821); — *La Tendre Inquiétude*, de Prosper Bigot, « avec vignette lithographiée, par Razia »; — *Le clair de lune*, romance de Marcellus Dommange, « surmonté d'une vignette de Gudin »; — *Une scène de la chambre des députés*, pot-pourri historique, avec la façade du Palais Bourbon (1822); — *Récréation d'Euterpe*, « pot-pourri orné de lithographies » (1824); — *Les adieux de Colardeau à la fontaine de Segrais* « romance historique ornée d'une lithographie imprimée par Senefelder »; — *La mort du jeune Grec*, « chant guerrier, avec frontispice »; — *La danse de l'Ours*, par Charles de Marescot, « avec une lithographie en pied »; — *Le Réveil*, par P. Lafont, avec une lithographie de Chas-

selat (1826); — *L'Exilé*, romance de Béranger, par Aug. Andrade, « avec une lithographie de circonstance » (*sic*); — *Le Brigantin*, paroles de Casimir Delavigne, musique de Nourrit, « avec image lithographique »; — *Les Adieux de la Girafe*, romance, avec le portrait de la girafe; — *Si tu m'aimais !* par Charles Laffilé, « avec une

Titre de chanson, avec vignette lithographique dans le bas (1826).
(D'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, à Paris).

vignette en taille douce » — c'était, on le voit, l'exception; — *l'Arracheur de dents*, par Arnaud, « avec un frontispice » (1827); — *Le Panorama des Muses*, mis en musique, « avec les portraits des Muses »; — *Le Tambour-Major*, « chanson militaire ornée d'une vignette par Charlet » (1828).

Ce que devaient être, ce qu'étaient ces images, les titres ici reproduits le montreront plus éloquemment que toute description. Cependant il convient de grouper les genres ou, tout au moins, de faire ressortir les différentes façons dont, sur les titres, on se complaisait à placer les vignettes lithographiques.

Tout d'abord la couverture — le titre tel qu'il sera compris à partir de 1830 — n'est pas encore d'un emploi absolument général. Si quelques morceaux se présentent avec une première page servant d'annonce, d'indication, et avec musique au verso, combien n'ont même pas cette sorte de présentation, cette sorte de pancarte-affiche. Et, alors, uniformément, une lithographie, ou carrée, ou ovale, ou en vignette, occupe la partie supérieure, faisant fonction d'en tête illustré, l'autre partie réservée à la musique elle-même.

Titre de chanson petit format (entre 1825 et 1830).
Composition lithographique de Tellier pour une romance de *Gilette*, vaudeville de Fontan, Desnoyers et Ader, musique de P. A. Béancourt. La chanteuse ici représentée est Madame Albert.

* Les originaux de cette série mesurent environ 26 cent. sur 17. La première page ne contient absolument que la gravure et, souvent, même pas le titre de la romance.

Sur les couvertures l'image se présente de multiples façons, chaque éditeur cherchant à donner aux morceaux qu'il publie un aspect particulier. Ici, la lithographie sera carrée, visant au tableau, le titre écrit réduit à la portion congrue ; trois lignes et c'est tout : « Romance de X., Paroles de Y., Musique de Z. ». Là, aux écritures élégantes, aux fioritures compliquées, aux enchevê-

trements multiples, le titre, pour faire contraste, occupera presque toute la page, la vignette lithographique, peu développée, se contentant d'une place bien en haut.

Les éditeurs qui se sont fait une spécialité de la romance, Frère, Dufaut et Dubois, Janet et Cotelle, les successeurs de Bochsa et de Mme Duhan, Petitbon, Launer, impriment à leurs publications une forme à peu près identique, la composition lithographique variant entre la vignette, le carré ou le médaillon ovale, et se trouvant placée tantôt en tête, comme un bandeau plus ou moins large, tantôt en simple ornement, au-dessus de la firme.

Titre d'une romance de Boïeldieu (vers 1827), non citée par Pougin dans son « Catalogue des Romances » du maître. — (D'après l'exemplaire de la Bibliothèque du Conservatoire de musique, à Paris).

Comme aujourd'hui, la chanson en musique, déjà, se débite de deux façons, piano et chant; le chant, de petit format, avec, sur la première page, une image aux proportions minimes, laissant en haut et en bas grande marge blanche. Pour écriture, le titre, uniquement. Telle, ici reproduite, *Folle qui se désole* — type parfait de toute une série.

Schlesinger, dont les éditions se feront remarquer par une certaine recherche, donnera à l'image de romance une nouvelle et particulière allure. Sur ses couvertures se place un médaillon lithographique rappelant les médaillons gravés au pointillé, et ces médaillons, souvent enguirlandés, ont pour sujet de gracieuses petites scènes de mœurs. Sous ce vêtement coquet — les deux titres ici reproduits confirmeront mon dire — les romances de Boïeldieu et de G. P. La-

font prendront place sur tous les pianos. Lafont ! Chevalier de la Légion d'honneur, premier violon de la chambre du Roi et accompagnateur de S. A. R. Madame, Duchesse de Berry. Pas d'un titre n'eût omis l'enumération qui, si bien, sonnait aux oreilles.

Titre de* romance, avec vignette lithographique signée: C. D. (1826).
(Collection de l'auteur).

* Une des nombreuses compositions musicales nées à la suite de la représentation de _La Dame Blanche,_ de Boïeldieu. — Ch. Philippe Lafont (1781-1839), premier violon du Roi depuis 1815, a fait paraître plusieurs « Fantaisies » ou « Variétés », ornées de même d'un petit sujet en médaillon: _Souvenirs du Simplon, Ronde d'Emma, Les Chevaliers de la Fidélité,_ fantaisies sur la _Vestale,_ la _Gazza ladra,_ la _Cenerentola._

Lafont avec ses romances bien d'époque: _La Fiancée_; — _Je tressaille ! j'ai froid !_; — _Néala_; — _Le Réveil_; — _Le Sorcier de Tivoli,_ — aux médaillons ronds, ovales, sexagones, octogones. C'est la musique des Salons, la romance que colporte de par le monde, la

jeune fille à marier, alors que les chansons ornées des vignettes de Bellangé, de Charlet, de Raffet, d'Henry Monnier s'adresseront à la jeunesse des écoles, aux libéraux, aux convives des joyeux dîners dès ce temps fort nombreux, et même, faut-il le dire, aux commis-voyageurs qui, alors, constituent une véritable franc-maçonnerie.

Première page de chansonnette, surmontée d'un sujet lithographique en manière de croquis, signé H.te L. (Hippolyte Lecomte). 1825.

Dans cette société si nettement tranchée de la Restauration où libéraux et monarchistes vivent, isolés, — tels les habitants de deux mondes différents, — la musique a, elle aussi, des amateurs bien distincts : il y a le public de la Chanson et le public de la Romance et c'est pourquoi une considérable distinction doit être faite sur la

simple vue des titres. Ce qui plait aux uns ne saurait convenir aux autres.

Mais, en réalité, c'est la Musique entière mariée à la Lithographie. Tous les compositeurs, tous les sujets expliqués par l'image du titre.

Première page de romance, surmontée d'une lithographie teintée, sortant des ateliers d'Engelmann (vers 1824). — (D'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, à Paris).

Tous n'ont-ils pas leurs vignettes, et Bertini, et Louis Maresse, et Boïeldieu, et Berton fils, et Hippolyte Monpou, alors à ses débuts, et Auguste Andrade, et Charles Plantade, qui tiendra presque tout le siècle, et C. de Marescot, Auguste Panseron — qui commence sa

ON EST SI MÉCHANT AU VILLAGE!

Chansonnette de M.r A. NAUDET,

Mise en musique par A. ROMAGNESI.

Prix 2f

Première page de romance, imprimée au verso et surmontée d'une lithographie tirée dans la note grise du moment, dûe à Auguste Garnerey (1785-1824), professeur de dessin de la reine Hortense et de la duchesse de Berry. — (D'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, à Paris).

longue carrière aux dernières années de la Restauration, Romagnesi — des feconds s'il en fut jamais.

Romagnesi ! un des maîtres, un des rois de la Romance, de 1819 à 1827, c'est à dire jusqu'au jour où parut en un recueil la « Collection complète de ses Romances, Chansonnettes, Nocturnes », Romagnesi que l'on jouait partout, Romagnesi l'auteur de *Pauvre Arondel*:

> Dans son regard est un feu qui dévore,
> Son doux parler ne peut se concevoir;
> Pour l'adorer il suffit de la voir;
> Lorsqu'on l'entend, il faut brûler encore.

Et de combien d'autre encore ! ; — *Le Chevalier Errant*; — *L'Inquiétude*, avec une lithographie teintée, d'un romantisme qui rappelle Corinne au cap de Mycènes ; — *La Résignation* ; — *On est si méchant au village*, avec la si artistique composition de Garnerey qu'enveloppe comme une atmosphère de grisaille ; — *Le Plaisir* ; — *Il n'est pas de fidèle amant*; — *L'Inconstance* ; — *Le Sommeil de l'Amour :*

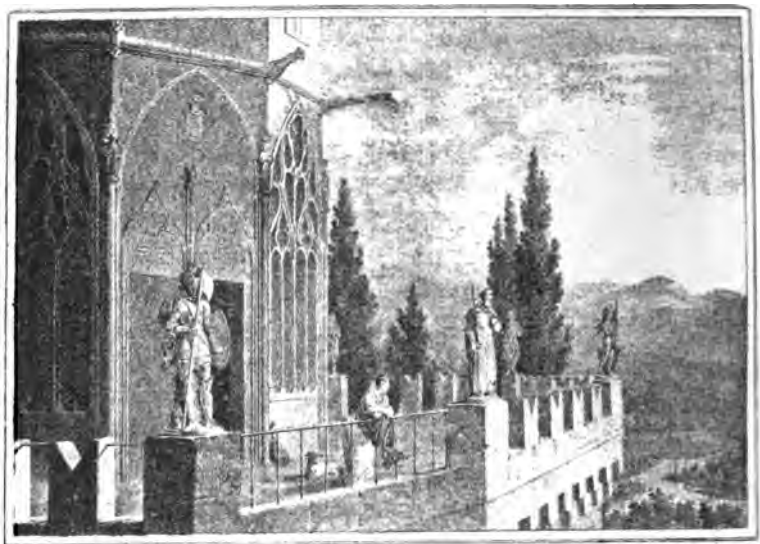
> Ne troublez pas la paix de la nature,
> Taisez-vous! ruisseaux, taisez-vous!

Les trois âges du Troubadour ; — *Il faudrait m'aimer* ; — *Si je l'aimais !* — *Le second Amour* ; — *Je l'attends encore* ; — vraiment c'est trop de constance; — *Si vous étiez mon frère*; — oh ! oui, combien cela s'arrangerait mieux ; — *Colas, Colas, sois-moi fidèle !* — depuis plus d'un siècle les bergères ne chantaient pas autre chose.

Panseron ! dont raffolaient les jeunes hommes de la génération nouvelle — on lui prêtait des idées libérales — dont *Jeunes Bergerettes* et *Philomèle* devaient être particulièrement goûtées :

> Jeunes Bergerettes
> Suivez Lubin sans effroi,
> Aimables fillettes
> Venez aux champs avec moi.

C'est Philomèle, l'entendez-vous ? — L'oiseau de la saison nouvelle — chante l'heure du rendez-vous. Et avec conviction tout le monde y courait.

Panseron ! qui passera des romances élégiaques et sentimentales,

JE L' ATTENDS ENCORE

Romance de Mr NAUDET.

Musique de A. ROMAGNESI.

Première page de romance, imprimée au verso, avec vignette dans la note Troubadour dûe à Marlet lui-même ou à un de ses élèves (vers 1823).

« dédiées aux cœurs sensibles et aux appréciateurs du sentiment »,

aux chansons d'actualité, aux romances historiques, aux chants poli-

Première page de romance, imprimée au recto et surmontée d'une composition lithographique carrée, imitant la manière noire (vers 1825).

tiques, si bien que son œuvre forme une ample moisson. Voici *Les adieux du montagnard* :

> Adieu, belles campagnes,
> Riant séjour que regrette mon cœur :
> Adieu ; sur nos montagnes,
> Je n'irai plus respirer le bonheur.

voici *Alfred*, romance (vignette de Tellier); — *Aimons, chantons, dansons* (vignette de F. Mialhe); — *Avant que je t'oublie!* — *Le bon fils* (vignette de A. Menut); — *Ce beau jour nous réunira* (vignette de Wattier); — *Le cor*, ballade (vignette d'Hippolyte Lecomte); — *Dors mon enfant* (vignette de Chasselat); — *Est-ce toi?* (un monsieur, sur un canapé, en quelle pose lyrique, ayant à ses côtés, canne, gants, chapeau [et quel chapeau!]); — *J'entends au loin sa chansonnette* (vignette de Thénot); — *Le pâtre à la ville*, romance pastorale (vignette de Viard); — *Non, non, je ne veux pas* (amusante lithographie grise, ornements sur une sorte de morceau d'étoffe à franges); — *Les Musettes et le tambourin*, nocturne à deux voix (vignette de A. Féréol).

Et encore *Ses adieux* (vignette de A. Menut représentant Napoléon, sur son île); — *Le Songe de Tartini*, ballade (un musicien composant, et écrivant, dans son lit, tandis que dans le fond, le diable joue du violon); — *Le Suisse en Ecosse* (vignette de Menut); — *Vous avez pleuré*, romance (vignette de F. Mialhe); *Vieillard, épargnez nos amours*, du Béranger, avec des amoureux gothiques s'inclinant devant la faulx du Temps; — *Non, tu n'es plus cette Lise*, et c'est une vignette de Victor Adam.

Berton fils, très à la mode sous la Restauration, très bien en Cour, dont les œuvres comme celles de Lafont et de Boïeldieu se présenteront avec des couvertures lithographiées, coquettement ornées au goût du jour: *La Bergère et le Chevalier*, chansonnette, composition gothique, tableau sur un fond genre tapisserie, avec armoiries; — *Le bonheur des champs* (image de Tellier); — *Si tu n'étais pas coquette je t'aimerais*, chansonnette boléros (*sic*) [jeune homme déclarant sa flamme à une jeune femme assise, au dessus, dans des médaillons ronds, des petits sujets, toilette, achats, bal, représentant autant d'images de la vie]; — *Glisse, glisse, léger bateau*, barcarole; — *Ma philosophie*, ronde, un personnage qui peut être l'auteur des paroles, dans un médaillon entouré d'amours; — *Oui, du village on dit que je suis la mieux*; — *La petite fille et la sonate*, sujet développé graphiquement en un médaillon.

Charles Chaulieu, l'auteur de *Les petits Savoyards*, un nocturne fort goûté aux approches de 1825, et de *la Chanson des Brigands*, « paroles imitées de Schiller », avec une grande et curieuse lithographie romantique signée: Van den Berg.

Et après Panseron, c'est Auguste Andrade, le franco-italien.

Titre lithographique avec vignette, dans la note troubadour du moment (vers 1824).
(Collection de l'Auteur).

Andrade ! qui, lui aussi, fournit toute la lyre ; allant du senti-

mental au pathétique, de la romance aux barcarolles, aux tyroliennes, et même à la chanson comique. *Les adieux du Montagnard*, avec le classique paysan quittant son chalet; — *Amis, voici l'orage*, barcarolle, paroles d'Ernest Crevel; — *La Bachelette*, romance, paroles de Barateau; — *Le bon Ermite*, paroles de Mme Desbordes-Valmore; — *Les Champs*, de M. de Béranger; — *La jeune Pèlerine*, de Mme Amable Tastu; — *Les Matelots*, barcarolle, paroles de Cappot de Feuillide; — *L'aveugle de Bagnolet* [ici M. de Béranger est devenu M. Béranger tout court]; — *Le Berger d'Appensel* (*sic*), tyrolienne, paroles de M. Scribe (1); — *Les cancans au village*, paroles de B. Girault; — *Le Clair de lune* (2), paroles de C. A. Clever; — *Le départ du Matelot*, paroles de Casimir Delavigne; — *L'Exilé*, de Béranger, avec un amusant personnage dont le costume civil est rehaussé d'épaulettes; — *La Fille du pauvre*, de Jadin, avec un piquant contraste entre riches et pauvres; — *La Jalouse*, paroles de Boucher de Perthes; — *Jeune fille et jeune fleur*, stances de M. de Chateaubriant (*sic*); — *La jeune Pastourelle*, *Le Naufragé*, *Il m'attend*, autant d'œuvres de Mme Desbordes-Valmore; — *Il mentira*, paroles de M. Isidore Simard; — *Le page de l'Aveugle*, *La petite peureuse*, de Boucher de Perthes; — *Le prisonnier*, de Béranger; — *Le refrain des montagnes*, paroles de Charpentier; — *Le retour*, paroles de Mme Amable Tastu; — *Le Suisse au régiment*, paroles de Scribe (3).

Autant de romances troubadouresques; autant de lithographies venant former au haut de la page, au dessus ou au dessous du titre, des médaillons s'étalant en largeur, plus rarement des pièces carrées (voir les quatre types ici reproduits).

Ah! jeune homme qui profitez du tonnerre pour prendre un baiser à Colette, prenez garde; — lorsqu'il tonne, n'est-ce pas affreux!

> Ah! si pour oser davantage
> Vous étiez assez peu sensé
> Attendez, monsieur, que l'orage
> Soit, du moins, tout à fait passé.

(1) En 1826 Scribe fut en Suisse et il en rapporta la naïve pastorale *Le rans des vaches du Canton d'Appenzell*, qui, depuis, devait faire le tour du monde musical. La musique de ces couplets fut, on le sait, composée par Meyerbeer.

(2) A remarquer la quantité de *Clair de lune* dans la chanson de l'époque.

(3) Autre chanson rapportée par Scribe de son voyage en Suisse.

Ah ! jeune fille, ce n'est pas tout d'être jolie, il faut encore avoir bon cœur:

Du pèlerin de la Syrie
Daignez soulager le malheur.

Gloire, honneur aux matelots:

C'ëst pour le cœur du brave
Que Dieu créa les mers.
La terre est pour l'esclave
Endormi dans ses fers.

Et vive l'amour sur l'eau:

Ne craignez point sur l'onde
Des témoins indiscrets,
Car la vague est profonde
Et les cieux sont muets.
Au souffle du zéphire
Voguons, voguons toujours,
Le rapide navire
Bercera nos amours.

Au clair de la lune, à minuit, que ne fait-on pas lorsque l'on vogue vers « la grotte jolie », asile de l'amour:

Abordons-y, descendons, mon amie,
La volupté réside en ce séjour:
Nous confions nos plaisirs au silence
Et nos baisers, au murmure des eaux.

Mais ce que les titres sont impuissants à rendre, ce que montreront, heureusement, les images ici reproduites, c'est la fantaisie, quelquefois même, le grotesque des lithographies; les pages en toques à créneaux glissant des mots d'amour à l'oreille des belles ferronnières; les paladins cuirassés ressuscitant les preux de Palestine, les galants ménestrels, les belles et fidèles bergères, et toute une architecture à tombeaux, à chapelles gothiques, avec des femmes en prière, et toute une défroque moyenâgeuse qui vaut bien son prix. Et des gestes, et des inclinaisons de corps véritablement extraordinaires!

Romagnesi, Panseron, Andrade! ce que les pianos, longtemps, durent garder l'écho de leurs noms.

Et cependant, combien d'autres brillaient à leurs côtés, toujours

Titre de romance, avec composition lithographique de Phelippes (1826).

* ***Magdeleine ou l'Aveu du Châtelain***, publiée dans le troisième volume des ***Odes et Ballades*** de Victor Hugo (1826), figure en ce livre, sous le titre de: ***Écoute-moi, Madeleine!***; c'est la ballade neuvième. Il ne sera pas inutile de rappeler ici quelques vers de cette pièce, qui exprime si bien ce que cherchaient les littérateurs du jour: « donner l'idée de ce que pouvaient être les poëmes des « premiers troubadours du moyen-âge, de ces rapsodes chrétiens qui n'avaient au

« monde que leur épée et leur guitare, et s'en allaient de château en château « payant l'hospitalité avec des chants », suivant la propre remarque de Victor Hugo lui-même:

Si j'avais, ô Madeleine,
L'œil du nocturne phalène
Lorsqu'au sommeil tu te rends,
Et que son aile indiscrète
De ta cellule secrète
Bat les vitraux transparents ...

Quand ton sein, ô Madeleine,
Sort du corset de baleine,
Libre enfin du velours noir;
Quand, de peur de te voir nue,
Tu jettes, fille ingénue,
Ta robe sur ton miroir!...

Si tu voulais, Madeleine,
Ta demeure serait pleine
De pages et de vassaux;
Et ton splendide oratoire
Déroberait sous la moire
La pierre de ses arceaux!...

Si tu voulais, Madeleine,
Je te ferais châtelaine;
Je suis le comte Roger.
Quitte pour moi ces chaumières,
A moins que tu ne préfères
Que je me fasse berger!

---

attirant par les charmes de « la belle image ». Les poésies de *Monsieur Victor Hugo* — remarquez la formule d'extrême politesse — mises en musique, souvent, par Berton fils, et les Casimir Delavigne « musiquées » par Nourrit. Oh ! *Magdeleine!* Oh ! *le Brigantin! — Oh! Elle m'oublie!* musique de A. Petitbon, mais on ne saurait l'oublier, tant sa lithographie attire.

Et les *Romances*, *Nocturnes*, *Airs chevaleresques*, de Fabry-Garat, avec une fort belle composition, ma foi, allant du vieux barde, du ménestrel, des anges, jusqu'au trompette des gardes suisses, jusqu'à la flûte de *Figaro*. — Et les Amédée Beauplan: *la Fauvette*, *Fleurette*, *Je rêve d'elle au bruit des flots!* — Et les Jadin! — Et toutes les romances de Lafont, avec leur médaillon de titre — il en est à quatre médaillons posés en relief comme sur un fond d'étoffe — *A l'Ermitage du côteau:*

Que ce soit fête ou jour ouvrable
Le rendez-vous est dangereux,
L'ermite par trop charitable
Aime un peu trop à prier deux.

Ce qu'il ne faut pas dire:

De bas en haut, du haut en bas,
C'est une miniature,
Jolis contours, piquans appas,
Séduisante tournure.
Quels mouvements
Pleins d'agrémens!

A chacun elle inspire
Un désir ardent:
Malgré soi l'on sent
Ce qu'il ne faut pas dire.

Titre lithographique, non signé, pour un recueil de Romances (vers 1825).
(D'après l'exemplaire de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique, à Paris).

* Le nom de Fabry Garat ne se trouve dans aucun dictionnaire biographique, mais l'*Almanach du Commerce de Paris*, à la date de 1824, pour la première fois et à la liste générale des adresses, donne: «Garat-Fabry, compositeur, rue de Lancry, 23 », ce qui est bien le même que Fabry-Garat. Cependant notre auteur avait déjà publié, antérieurement, des compositions musicales, car dans les listes du dépôt de la Librairie on trouve — à la date de 1815: *Trois Romances, paroles de M. Henri de Brevannes, piano par Fabry-Garat, 13e recueil*; — à la date de 1818: *le Dieu des bonnes gens*, de Béranger.

L'AMOUR FIXÉ

Romance

de Mr. Benjamin Rivals

Mise en Musique Arrangée en Quatuor avec accompagt de Piano

et Dédiée

à Madame Tajan

PAR Fs SUDRE,

Ancien Elève du Conservatoire, Professeur de Chant et Directeur d'Enseignement Mutuel pour la Musique

Prix 3f

A PARIS

Chez tous les Marchands de Musique

et à Toulouse, Chez l'Auteur, Rue St Rome, No 50

Propriété de l'Auteur. Déposé à la Bibliothèque Royale.

Titre de Romance de Sudre, avec sujet lithographique dû également à Jean-Pierre Sudre (vers 1823). — (Collection de l'auteur).

* Dans l'intervalle, je veux dire depuis la publication de sa précédente romance, Sudre avait abandonné son magasin de musique du carrefour de Bucy pour venir galerie Véro-Dodat.

Si à cela vous ajoutez *Le départ*, de Casimir Delavigne, (musique de Duchambge) avec une vignette rutilante de moyenâgerie:

De mon Isaure
Le mouchoir blanc
S'agite encore
En m'appelant,

Composition lithographique de J. Godefroy pour *Le Lac,* sorte de cantate à voix seule, avec piano, écrite en 1822 par Niedermeyer, à Genève, et dont le succès fut européen (vers 1823).

* Rarement image, rarement pierre lithographique se trouvera être aussi rapidement usée, tant considérable devait être le tirage. Sur les *retirages* le personnage est à gauche.

et les romances de Sudre si remarquables entre toutes par leur arrangement spécial, par la forme de la vignette placée bien en haut, romances multiples et diverses : *Sans le vouloir*, *L'Hermitage*, *L'Amour fixé*, *Le baisé* (*sic*) *obtenu*, *Larmes d'Amour*, *C'était le soir*, *Anaïs*, — et les mélodies de Bruguière aux titres si expressifs: — [*Aimer et se le dire c'est remplir son destin*, — *Rendez-moi mon léger bateau*, — *Laissez-moi le pleurer*, *ma mère !*] — et tous ces morceaux appelant, évoquant autant de sentimentales compositions: *Un seul regard*, *un seul mot*, *un seul baiser*. — *Tout dort*. — *Quand tu m'aimais*. — *Il est minuit*. — vous aurez assurément accompli un véritable pèlerinage musical jusqu'au *Lac*, le fameux *Lac*, de Lamartine, vulgarisé, plus encore, par Niedermeyer, et fixé dans tous les regards par l'image, aujourd'hui classique, de J. Godefroy.

La sentimentalité jusqu'au jour où les scènes de mœurs, où l'humour, où le *grisettisme* et les histoires salées de corps de garde, avec la chanson dialoguée, avec la caricature, changeront l'aspect du titre lithographique.

Le *grisettisme* ! qui n'est pas seulement une tendance, qui est une époque dans l'histoire de la littérature ; le *grisettisme* ! qui sera l'amour imbu d'un certain sentimentalisme rêveur, par opposition à l'*amour à la hussarde*, tambour battant, flamberge au vent.

Aux premières années de la Restauration répondra *La fille de Gentilly*, dont le titre est ici reproduit :

> Dessus l' terrain z'attendit son rivale ;
> Dedans le ventre son sabre y a passé
> Si bien passé, qu'il en est trépassé.
>
> ***
>
> Jeunes beautés, ceci vous fait bien voire
> Qu's'il est heureux d'avoir deux amoureux,
> Il faut d'un d'eux se cacher un peu mieux.

C'est exact, précis, coupant comme une lame. Et toutes les chansons qui viendront par la suite, *Le caporal et la payse*, *Le caporal et le conscrit*, seront dans le même esprit. Alors on n'admettait point l'amour en commandite ; le soldat français veut tout ou rien et les « p'tites mères » sont, toujours, pour les supérieurs. Cela se retrouvera dans mainte chanson de Paul de Kock mise en musique par lui-

même, particularité qui, si je ne me trompe, n'avait été encore jamais relevée. Paul de Kock, musicien, une trouvaille !

*Titre de romance populaire (1828), avec vignette lithographiée par **Menut (Alophe)**.*

* Monpou, alors à ses débuts, n'était pas encore le farouche musicien romantique qui devait inspirer les dessinateurs de la même école.

Du troupier amoureux, Charles Plantade nous fera passer au *grisettisme* triomphant. Sa *Lettre de Mlle Félicité, couturière, à*

Titre d'une des chansons populaires de Paul de Kock (1824).

* Antérieurement avaient déjà paru *Une nuit au Château*, mise en musique par Mengal (1818), *Le philosophe en voyage* par Kreule et Pradher (1821), *Les Infidèles* par Mengal (1823), *Le Muletier* par Hérold (1823). — Le *Gymnase musical* dont il est fait mention sur le titre était une société de musiciens et d'amateurs comme, plus tard, le *Gymnase lyrique* sera une société de poëtes.

Monsieur Isidore, commis-Marchand en soierie, et la *Réponse d'Isidore à la lettre de Mlle Félicité*, la première avec la vignette de

Titre de chanson comique, lithographie d'Hippolyte Bellangé (1826).
(D'après l'exemplaire do la Bibliothèque Nationale, à Paris).

* Jules Adeline, dans son précieux volume: *Hippolyte Bellangé et son Œuvre*, a donné la liste des rares titres de romances lithographiés par le grand artiste: *Les jolis soldats français* de Plantade (1824), cinq vignettes pour les cinq couplets, dont une pour le titre; — *Le militaire est trop changeur* (1829); — *Le fourniment ou le compagnon du Grenadier*, musique de Plantade, paroles du sieur Cagniot, grenadier français. Dédiée par les auteurs à leur ami Bellangé; — *La jeune Indienne*, romance de Léon Halévy, musique de Le Mire; — *Le gentil soldat*, paroles de Paul de Kock, musique de Beauplan; — *Le trompette de Marengo*, romance de Donvé; — *Le vieux tambour*; — *Les adieux du conscrit* (1829); — *Le premier bouillon de l'Amour*, etc.

Bellangé ici reproduite, la seconde avec une lithographie de Grenier, sont deux fantaisies véritablement typiques. Qu'écrit la belle *Félicité*?

Escuse moi mon ortograffe
Car l'encrier était à sec,
Et jai pris d'l'eau dans la caraffe,
Pour me faire un peu d'encre avec.
De tristesse à tout moment j'pleure,
Que j'voudrais être à samedi soir !
Ne manq'pas d'venir de bonne heure,
Tu sais que l' mien est de te voir.
On dit qu'au bal de la Chaumière
Le public sera très choisi,
Laiss'moi deux mots chez la portière,
Si tu n'peux pas sortir sam'di.

Ce à quoi le galant Isidore, amoureux mais peu fortuné, répond :

Ça va nous gêner pour dimanche
Attendu que j'n'aurai pas le sou.
N'te press' pas d'finir ta rob' blanche,
Si nous sortons, mets ton cann' zou,
Nous n'irons pas à la Chaumière,
C'est pas des endroits faits pour toi.

O époque, combien précieuse ! de la romance à sentimentalités qui, pour ainsi dire, mit Henry Monnier en musique, ayant trouvé en Plantade son véritable interprète. Et c'est ainsi que *L'amour*, *L'histoire de l'Amour*, *La Grisette*, marquent une époque aussi bien par les images des couvertures que par leur forme musicale :

Dire et faire des folies
Voilà l'histoire de l'Amour :

même sur les titres de musique.

De ces milliers de romances combien parviendront jusqu'à nous ! N'est-ce pas le sort réservé à tous les éphémères de l'actualité ! Mais, juste retour des choses d'ici bas, la lithographie qui, par leur moyen, avait pénétré partout, à son tour, devait contribuer à les sauver de l'oubli, du jour où l'on se mit à conserver, à classer les œuvres des

artistes. Perdue comme musique, la romance se retrouvait comme lithographie.

En voulez-vous la preuve? Elle va nous être fournie et par les

Dessin à la plume d'Henry Monnier, pour une chanson de Plantade.
(D'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, à Paris).

* Dans son *Catalogue de l'Œuvre lithographié d'Henry Monnier*, Champfleury a donné la liste des illustrations pour romances et chansons dues à cet artiste. Enregistrons d'après lui *La Carrière amoureuse de Chauvin*; — *Finissez* ..... *Elégie*, quelque peu égrillarde, — *La Grisette*, — *Ma Tabatière*, — *Les projets d'étude*, — ces trois dernières de Plantade — tout cela entre 1828 et 1835, et *Le Farceur des Salons*, album de Romances de H. Blanchard, paru plus tard, en 1842. — J'ajouterai, ignoré par lui, *Demain et aujourd'hui* (de Berton et Marandon).

recueils du Cabinet des Estampes et par les collections particulières, telles celles de MM. Louis Beraldi, Charles Malherbe, Jules Adeline, et de l'auteur lui-même. [Ouvrez Horace Vernet. Voici apparaître, sans parler des titres ici reproduits, *La Bonbonnière*, romance dédiée à M^lle Louise Vernet et le dessin représente l'auteur, Moschelès, distribuant des feuilles de musique à cinq petites filles; — *Le Paria de Bengalore*, romance du comte de Forbin, musique d'Amédée de Beauplan; — *Le saut de la chèvre*, pour une romance de Coupigny et Amédée de Beauplan].

Ouvrez Louis Gudin, le frère de Théodore, qui devait mourir à vingt cinq ans. De 1818 à 1823, aux côtés de ses compositions de batailles, apparaissent quantité de médaillons, d'ovales aux destinations connues. Et Théodore, lui-même, est-ce qu'il ne donnera pas pour les romances du jour, des marines, des crépuscules, des paysages maritimes?

Ouvrez Emile Wattier. Il a ses petits sujets, ses « Macédoines » pour musique, suite naturelle de ses autres « Macédoines », sujet alors plutôt banal. Et même de grandes compositions. Il apparait un peu partout, sur des œuvres de Louis Mairesse, d'Auguste Andrade, de Panseron plus spécialement.

Ouvrez Hippolyte Lecomte qui, à la suite de *La Laitière suisse* nous donnera tant de Suissesses; Hippolyte Lecomte dont les bergères aux hautes jambes, aux jupes volantes, chantent souvent, sur les titres, une amusante chanson. Vous le verrez fournir des images pour les romances de Romagnesi, de Panseron (*Le cor*, *Dors mon enfant*, *Petit blanc*), de Plantade (*Jocko ou le Singe du Brésil*, complainte, *Le petit berger de Montfermeil*, romance anecdotique, *Pierre, ou le rêve d'un jeune soldat*); — combien d'autres encore!

Ouvrez J. Arago dont les compositions tantôt grises, tantôt horriblement noires — du vrai cirage — se complairont aux titres échevelés; Arago qui, en plus des auteurs déjà cités ici, illustrera *La Maîtresse du bandit*, de Ferdinand Halévy, alors à ses débuts.

Ouvrez les œuvres des multiples artistes dont les noms figurent sur notre nomenclature et des centaines de compositions apparaîtront à vos yeux.

Ouvrez Henri Marlet qui aura sa propre presse, et aux côtés de De Lasteyrie et de Motte fondera un de nos premiers ateliers litho-

graphiques. Ah ! avec lui, ils défilent les titres à la mode et à la couleur du jour, tristes et uniformément gris, pour Romagnesi, pour Andrade, pour Panseron.

Ouvrez Henry Monnier. Catalogués par Champfleury et par Beraldi les titres signés de lui viendront illustrer les romances de Plantade.

Ouvrez Auguste Garnerey. On n'est pas pour rien dessinateur des costumes de l'Opéra. Quand on est au théâtre il est bien permis de toucher à la musique et Garnerey exécutera, ainsi, plus d'un joli « décor lithographique » pour les premières romances de Romagnesi.

Ouvrez Bernard Gaillot. Vous trouverez chez lui des lavis lithographiques tirés chez Engelmann qui, en tête des romances, contrasteront heureusement avec les grisailles, à peine estompées, de Marlet et autres. Intéressants essais de lithographie colorée qu'on chercherait vainement ailleurs !

Titre d'une romance, de Boïeldieu, avec lithographie de Thénot (1829). — (D'après l'exemplaire de la Bibliothèque du Conservatoire de musique, à Paris).

Ouvrez Tellier qui, sans la musique, resterait peu connu, Tellier qui exécutera nombre de titres pour Hippolyte Monpou : ***Le lever, L'Andalouse, La Tour de Nesles, Barcarolle***, Tellier qui, souvent, se complaira dans la représentation même des scènes, qui, peu à peu, travaillera pour les auteurs les plus différents.

Ouvrez Pierre Thénot qui vient d'être complimenté par la duchesse de Berry, au Salon de 1827. Aquarellant sur pierre de fort gentille façon, il se spécialisera dans les marines et les paysages pour mu-

sique, ce qui ne l'empêchera pas de sacrifier au goût du jour en

Titre d'un recueil de morceaux de chant, avec vignette lithographiée (Paris, 1825). — (D'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, à Paris).

* Parmi ces chants figurent le *Chant du 9 Thermidor*, le *Chant du combat, Roland à Roncevaux* (1792) — l'image qui est sur le titre — *Mourir pour la patrie, l'Aveugle de Bagnolet,* de Béranger.

dessinant des personnages gothiques, des meubles gothiques, des tombeaux gothiques. Telle *Claire au tombeau de sa mère.*

Ouvrez Chasselat qui, de buriniste pour le livre, se transformera de par la musique en lithographe. De lui voici *La petite châtelaine de Granchain*, de Berton, des images pour Andrade, pour Mairesse, pour Romagnesi.

Et maintenant, si, aux artistes vous joignez les noms des auteurs, littérateurs et poëtes de profession, vous aurez ainsi, au complet, tous ceux qui, de près ou de loin, contribuaient à l'éclosion et au succès de la romance, du morceau détaché pour chant. Esmenard, Rousseau, Sazerac, Poisson, J. Arnaud, celui de Paris comme celui de Marseille; Despréaux, Ulrich Guttinguer, qui deviendra un des piliers du romantisme; Fontenelle, Benjamin Rivals, F. de Courcy, Crevel de Charlemagne, Naudet, Bétourné et tant d'autres qui doivent remplir la période de 1830 à 1850, sans parler des maîtres, alors plus ou moins dans la première période de leur production: Victor Hugo, Casimir Delavigne, Alphonse de Lamartine, Béranger et même Scribe qui quelquefois, on l'a vu, ne dédaignait pas la romance.

III.

Il est temps de venir à la partition, il est temps de s'arrêter quelques instants aux recueils de musique classique pour piano.

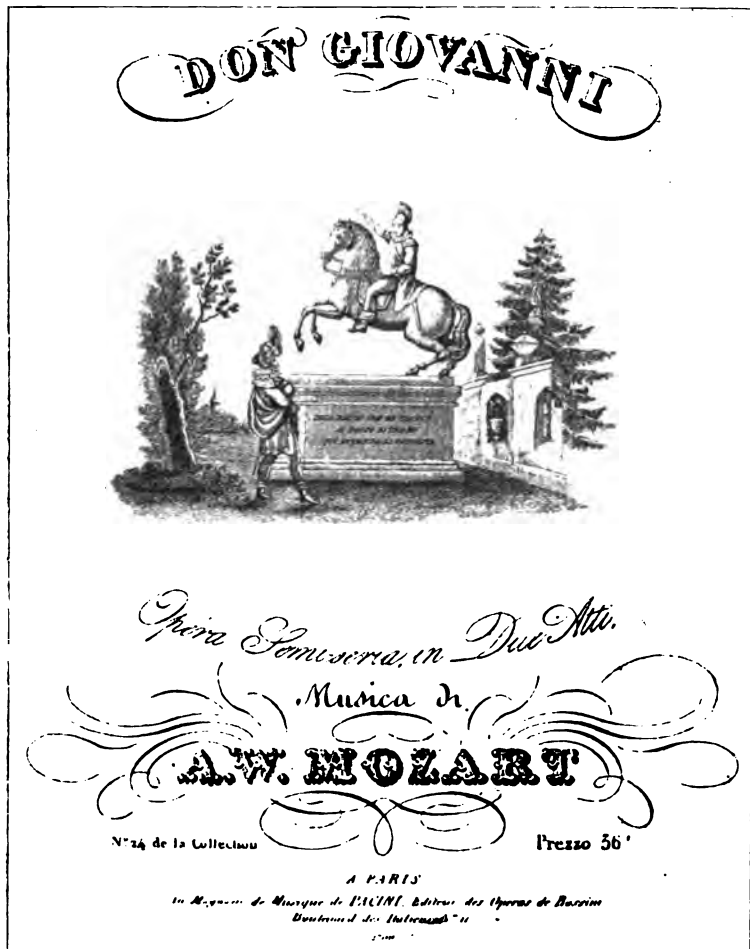
A vrai dire ils n'offrent aucune particularité; ils ne se font remarquer par aucune façon nouvelle de concevoir soit l'écriture, soit l'image. La seule indication qu'ils fournissent, c'est la recherche d'une exécution plus soignée que la romance, que le morceau détaché, très vite tombés dans les vulgarités de la fabrique.

Et puis, tandis que la romance est, en entier, conquise au procédé nouveau, à la lithographie — j'ai reproduit, ici, le seul titre gravé qui me soit passé par les mains de 1817 à 1825 (1) — la gravure dispute à la lithographie la présentation des titres de partition.

Plusieurs années durant ces deux arts si différents marcheront côte à côte et l'on peut dire que la lithographie ne sera jamais entièrement maîtresse de la partition, car, bientôt, l'acier se présentera pour prendre la succession du cuivre, du burin classique.

---

(1) Voir le titre de la page 586.

Succession de peu d'importance, du reste, depuis que, l'image ayant cessé d'être une chose de bon ton, le burin se confinait dans les or-

Titre de la première édition française de « Don Juan », avec vignette gravée au pointillé et tirée en bistre (vers 1816).

* Composé en 1787, *Don Giovanni* fut joué pour la première fois à Paris le 12 octobre 1811, sur le Théâtre Italien. Le *Don Juan*, arrangé en 4 actes pour la scène française par Castil-Blaze, ne devait être représenté que le 24 décembre 1827, à l'Odéon. — Pacini, qui ne se retirera du commerce de l'édition que vers 1840, a aussi publié avec vignettes au pointillé sur le titre, la plupart des œuvres de Mozart.

nements quelconques. Même un jour vint où, comme la carte de

***Titre d'une des partitions de Schlesinger, avec vignette lithographique* (1828).**

*** La vignette est d'Horace Vernet. Le même artiste devait également dessiner des compositions pour *La clémence de Titus* et *Don Juan*, du même éditeur. Plus tard, c'est à dire en 1865, *La Flûte enchanté* sera mise en 4 actes.**

visite, le titre dut renoncer à tout ce qui, de près ou de loin, pouvait rappeler l'image, et cela prouve que les productions diverses d'un même domaine subissent les mêmes influences.

Titre de la première édition de « Le Croisé en Égypte » de Meyerbeer, avec vignette lithographique reproduisant une des scènes de l'opéra (1824). — (D'après un exemplaire appartenant à M. Legouix, à Paris).

* *Il Crociato* fut représenté pour la première fois à La Fenice, à Venise, en 1824.

Art nouveau, la lithographie eut besoin, pour s'introduire dans la partition, d'un éditeur nouveau. Tandis que Pacini, tandis que Nicolo et son successeur Troupenas restaient fidèles soit au titre écrit à fioritures, à enlacements, à enjambements, — triomphe classique

de tous les professeurs d'écriture — soit au titre à encadrements de style — le premier Empire fut pour ce genre une époque florissante — soit au titre orné d'une vignette — tel *Don Giovanni*, avec la statue du Commandeur — Schlesinger, hardiment, se lançait dans l'image lithographique. Intelligent, fréquentant les artistes, il mit, pour ce faire, la main sur Horace Vernet, que nous avons vu précédemment exécutant des portraits destinés au même usage, et sut diriger, employer d'intéressante façon le talent du jeune dessinateur.

La Flûte enchantée, *la Clémence de Titus*, *Don Juan*, aux si curieux spécimens, nous font ainsi faire connaissance avec un Vernet peu répandu, qui, peut-être, produisit pour la musique plus qu'on ne l'eût supposé. Qui pourrait dire, en effet, que les médaillons ovales des partitions de Weber ne sont pas également de lui et n'est-ce pas à lui, aussi, que doivent être attribuées les vignettes des opéras de Meyerbeer et de Rossini?

Car si Nicolo et Troupenas se contentent d'ornements purs — tel l'encadrement, fort élégant, du reste, du *Répertoire des opéras français* — il y aura des Meyerbeer, il y aura des Rossini avec lithographies.

L'exemple de Schlesinger fut suivi. L'on verra les éditeurs Dufaut et Dubois orner les fantaisies de Bochsa sur *Robin des Bois* de lithographies de Raffet, lithographies — il me sera bien permis de le dire — découvertes par moi durant les multiples recherches que je fis pour arriver à la reconstitution historique du titre de musique — car elles étaient ignorées, même de celui qui, dans ce domaine particulier, n'ignore généralement rien, j'ai nommé M. Raffet fils, du Cabinet des Estampes.

Que de partitions, que de recueils parcourus sans que rien vienne rompre la monotonie des titres gravés dans le style classique ou avec un luxe amusant de fioritures et de fantaisies. Les opéras se succèdent et n'amènent aucune image.

Pour un Mozart avec lithographies — celui de Schlesinger — pour un Mozart avec vignettes au pointillé sur le titre — celui de Pacini — combien d'opéras dépourvus de toute illustration! Voici, vierges d'images, l'*Agnese* et la *Griselda* de Paër, voici le *Barbier* de Rossini, *Tancrède*, le *Comte Ory*; — tout ce qui attire, tout ce qui s'achète, tout ce qu'il est de bon ton de montrer en son salon. Et rien, partout rien.

Ce qui se rencontrera assez souvent, soit chez Pacini, soit chez

Titre-couverture, avec vignette lithographique de Raffet, pour d'autres « Fantaisies » de Bochsa également sur *Robin des Bois* (vers 1826).

* Quoique Nicolas Charles Bochsa ait publié quantité de concertos, sonates, duos, nocturnes, fantaisies, la plupart de ses œuvres parurent sans titre illustré.

d'autres éditeurs, ce sont des portraits de compositeurs, d'acteurs, voire même d'exécutants, ajoutés au recueil. Telle *La Donna del*

Lago avec le portrait même de Rossini gravé au pointillé par Geoffroy, — telle *Elisabetta* avec le portrait de Mlle Mainvielle Fodor

Titre avec vignette lithographique de Raffet, pour des « Fantaisies » de Bochsa, le harpiste alors à la mode (vers 1826). — (D'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, à Paris).

* *Robin des Bois*, paroles de Castil Blaze et Sauvage, fut représenté pour la première fois à l'Odéon, le 7 décembre 1824. — Le *Freischütz* avait eu, quelquefois, des orthographes fantaisistes; ainsi en 1823 un morceau de musique s'annonçait sous le titre de: *Der Frei Schats ou Le Franc Chasseur*, alors que l'allemand *Schats* veut dire trésor (d'amour).

lithographié par Fauconnier. Et l'on verra ainsi apparaître les profils de la Pasta, de la princesse Walkonska dont les représentations d'opéras italiens firent, en 1818, courir le tout Paris élégant, de

Titre d'une des partitions de Schlesinger, avec vignette lithographique (1824).

* Représenté pour la première fois à Dresde en 1819, le *Freischütz*, arrangé ou plutôt défiguré pour la scène française par Castil Blaze, fut joué à Paris en 1824. L'édition Schlesinger est donc bien l'édition française originale.

M^lle Cinti, de M^me Gavaudan, de la Marcolini. Portraits le plus souvent factices à moins qu'ils ne soient gravés, car, décidément, l'on continue à se montrer méfiant vis-à-vis de la lithographie. Et le portrait gravé de la Restauration ne diffère guère du même article sous le régime précédent.

Type de titre écrit, pour *Elisabeth reine d'Angleterre*. — (Restauration).

* Ecrit en 1815 pour le théâtre Saint-Charles, à Naples, *Elisabetta* fut donné aux Italiens le 10 mars 1822.

Voulez-vous, plus en détail, connaître ces partitions?

Entrez dans un magasin de musique à la mode, ou, plutôt, contentez-vous de jeter un regard sur les œuvres qui garnissent la vitrine.

Voici, les fioritures de l'écriture se mariant aux fioritures de la musique, les Rubini, les Bellini, les Graziani, les Bertini, les Persiani, les Gabussi, Morlacchi, Viviani, Tadolini, Zingarelli, Rossini qui triomphe, Donizetti qui commence à s'acclimater, et Carafa ressuscité, qu'on cherche à faire entrer dans la grande famille. De quoi charmer les oreilles les plus récalcitrantes par la douce consonance des noms; de quoi éblouir les regards par les élégances des anglaises, la netteté des coulées, les enchevêtrements des italiques ornées se mariant aux fantaisies plus grasses de la gothique.

Lady Morgan qui n'a pas seulement fréquenté les concerts; qui, également, est entrée chez les marchands de musique comme chez les marchands d'estampes, nous a initiés à l'abondance et aux particularités de cette production au moment où surgit et, presque aussitôt, va triompher Rossini.

Le D^r Véron ne dira-t-il pas que ce fut un *vrai nid*, la tribu des *ni*?

Mais au moment qui nous intéresse Charles Malo, le fécond chansonnier, raillait agréablement cette prédominance et célébrait, comme suit, la popularité naissante du cygne de Pesaro dans *Le nouveau Caveau* de 1827. Cela s'appelait *Le Rossiniste ou le marchand de*

Encadrement passe-partout, ayant servi aux éditions de la collection Nicolo, dite: « Répertoire des Opéras français ». La publication de *Guillaume Tell* date de 1829, mais cet encadrement remonte aux premières années de la Restauration. La première représentation avait eu lieu le 3 août.

* Tous les musiciens, dont les noms figurent dans les médaillons, ont été édités par Nicolo en la dite collection.

musique en défaut et vaut la peine d'être reproduit ici, quoique réduit aux proportions d'un simple dialogue entre marchand et amateur :

LE MARCHAND.

Qui veut d'excellente musique?
J'en possède pour tous les goûts;
Dilettanti, venez chez nous,
Nos choix sont parfaits, je m'en pique:
J'ai du Bruni, du Bertini;
De plus encore j'ai, pour vous plaire,
Du Pétroni, du Martini...

L'AMATEUR.

A ces messieurs-là je préfère
Le Rossini (*ter*).

LE MARCHAND.

D'accord, mais si je vous présente
Il Maëstro Nasolini,
Si mieux n'aimez Tadolini,
Convenez qu'alors je vous tente.
Êtes-vous fou du Blangini?
Sa lyre est suave et légère;
J'ai même aussi du Monsigni!

L'AMATEUR.

Non; je vous dis que je préfère
Le Rossini (*ter*).

LE MARCHAND.

Peste! vous êtes difficile;
Tenez, voici du Belloni,
Du Pacini, du Piccini...
Trouvez mieux, je le donne en mille.
Prenez-moi du Chérubini,
C'est exquis, il n'en reste guère;
J'en dis autant du Spontini.

L'AMATEUR.

Quand je vous dis que je préfère
Le Rossini (*ter*).

Les petits almanachs élégants que la Restauration fit éclore, les petits almanachs qui, de 1820 à 1830, servirent de code de l'élégance pour les choses de la mode et du théâtre, confirment, accentuent même cette préférence pour Rossini et n'ont garde d'oublier « les éditions ornées par Schlesinger de précieuses lithographies qui apportent à la musique le concours du dessin ». Je vois *Ricciardo e Zoraide*. Il y en eut-il d'autres? — Je l'ignore, mais il est permis de le supposer.

Et ceci — je veux dire ces adjonctions de portraits devenant par

Titre d'une partition de Schlesinger avec vignette lithographique (vers 1824).
* Composé en 1818 *Ricciardo e Zoraïde* fut représenté pour la première fois à San Carlo, à Naples, en 1818 et à Paris le 25 mai 1824.

ainsi partie intégrante de la partition, faisant corps avec elle, —

se rencontrera de même à l'étranger, en Angleterre, en Italie, en Allemagne. Ainsi *Olimpie*, *tragédie lyrique imitée de Voltaire*, *dédiée à S. M. Frédéric Guillaume III*, représentée le 15 Décembre 1819 à Berlin et publiée en 1826, contient un portrait du Roi peint par Jean Guérin et lithographié par Aubry Lecomte, en 1823.

La tradition des ornements, des encadrements officiels à lettres entrelacées et à armoiries, se continuera avec les œuvres de Spontini. Telles :

— *Lalla Rookh*, opéra-ballet écrit pour les fêtes de la Cour à Berlin (1821).

— *Alcidor*, représenté le 25 Mai 1825, pour le mariage de la princesse Louise, troisième fille du Roi, avec le prince Frédéric des Pays-Bas.

— *Hymne de fête pour le couronnement de l'Empereur et de l'Impératrice de Russie* (18 Janvier 1827).

— *Agnès de Hohenstaufen* (1829), 1er acte exécuté en 1827, pour la fête du Roi.

Spontini n'était-il pas « Compositeur Ordinaire du Roi de France » et « Surintendant de la Musique de S. M. le Roi de Prusse »? Honneurs officiels qui, tout naturellement, appelaient les habituels ornements gravés.

Mais, encore une fois, les titres de partitions avec images sont chose rare. Combien ne nous donneront que des arrangements dans des ovales ou dans des carrés à fond, les fonds étant exécutés en manière de plume. Combien seront, ainsi, le triomphe des plumistes !

Comme au dix-huitième siècle, certaines partitions publieront les noms de leurs souscripteurs, source toujours également précieuse, pour la reconstitution des amateurs d'une époque. Ainsi l'édition Frey de *La Clemensa di Tito*, de Mozart, (1822) donne une liste alphabétique de ses 131 souscripteurs, liste à laquelle j'emprunte les noms suivants :

Adam, Professeur de Forte-piano à l'Ecole Royale de musique, de Paris.
Boïeldieu Jeune, éditeur de musique.
Bonnisseau, Luthier et Md de musique.
Carafa (le chever Michel).
Chomel (Mlle), Professeur de Forte-piano.
Cornu (R.), Compositeur, & de la Musique du Roi.

Chelard, de l'Académie Royale de Musique.
Dietrichstein (Son Excellence le Cte Maurice, Surintendant de la Musique de S. M. l'Empereur d'Autriche).
Mailly, 1er Violoncelle du Théâtre Italien.
etc..... etc..... etc..... etc..... etc.....

Et si cela ne tient que d'une façon bien éloignée à l'histoire des titres, ce n'en est pas moins une curiosité intéressante dans le domaine de la bibliographie musicale.

Un dernier mot et ce sera pour rapidement examiner la production du piano: études, rondeaux, polonaises, marches, caprices, valses, fantaisies et même *polacca*, sans oublier les méthodes de chant ou de piano-forte lui-même. Ici *Sul margine d'un rio, air varié pour le forté-piano. Dédié et présenté à S. A. R. Madame la Duchesse de Berry par Mme Nanine Le Roux née Marchal Voisin, professeur* (1). C'est le genre ancien, au titre gravé surmonté des royales armoiries. Et ces armoiries — suivies d'autres, est-il besoin de le dire? — apparaîtront sans cesse, tant considérable sera le nombre des œuvres dédiées à la duchesse de Berry, — en musique, comme ailleurs, comme partout, arbitre du goût et de la mode. Là *la Danse des Fantômes*, de Ferdinand Hiller, le type de la véritable couverture — de recueil musical — sur papier de couleur, son dessin se trouvant être une des plus intéressantes compositions lithographiques aux approches de 1830.

A qui doit être attribuée cette œuvre anonyme, il est bien difficile de le dire — quoique le nom de Delacroix ait été prononcé — mais un fait certain est qu' elle présente une belle envolée et qu'elle se fait remarquer par son heureuse fantaisie. Tout comme, à l'autre opposé, apparaît précieusement documentaire — bonne esquisse pour les mœurs, pour l'intimité douce et décente de la Restauration — la leçon de chant dans un pensionnat de demoiselles qui sert de frontispice à la méthode de Garaudé. Ô Cramer, ô Clementi, vous n'êtes pas loin, mais moins ornés et, donc, moins précieux pour nous !

Que dis-je? J'ai sous les yeux un Muzio Clementi: *Fantaisie*

---

(1) Ne pas confondre avec la composition de Henri Herz, au titre identique, dédiée à Mlle H. Petit d'Hauterive.

avec variations sur l'air: « Au Clair de la Lune » pour le forté-

Composition lithographique, anonyme, dans la note romantique tirée sur papiers de différentes couleurs et servant de couverture à une des premières compositions de Ferdinand Hiller, Œuvre 12 (vers 1830). — (Collection de l'auteur).

*** Hiller, qui a laissé un nom comme pianiste et comme compositeur, et qui devait se faire remarquer par son animosité à l'égard de Wagner, est l'auteur de nombreux caprices, rondeaux, rêveries, chants. Cette œuvre est la seule qui ait une couverture illustrée.**

piano, composée et dédiée à Madame la Maréchale Moreau, qui

La première édition de cet ouvrage classique parut en 1809, sous le titre de: *Méthode de Chant* (Œuvre 25). Le titre ici reproduit est celui de la nouvelle édition « entièrement refondue et considérablement augmentée », qui a dû paraître vers 1821. — (Collection de l'Auteur).

* Clotilde Coreldi, de son vrai nom Colombelle, fut la plus célèbre des nombreuses élèves formées par Garaudé, lequel exerça au Conservatoire de 1816 à 1841.

Titre d'une édition française de la « Polonaise » d'Oginsky, avec vignette gravée au burin (vers 1824).

* Fétis parle comme se rencontrant alors, partout, d'une estampe lithographiée placée au haut du titre. A moins qu'il ne se soit grossièrement trompé, il y aurait donc eu une autre édition, aujourd'hui introuvable, mais comme le détail qu'il donne de l'image répond, point pour point, à la présente, il est permis de conclure qu'il a dû commettre une erreur. — Le comte Oginsky, ancien Grand Trésorier de Lithuanie et, plus tard, sénateur russe, vivait à Florence depuis 1822, et c'est à partir de ce moment jusqu'à sa mort, survenue en 1833, que parurent en tous pays les éditions de la célèbre « Polonaise », composée par lui en 1793.

nous montre que Clementi ne craignait point de se faire accompagner de quelque attirante image lithographique (1).

Puis c'est *La polonaise favorite* d'Oginsky, avec sa gravure au burin qui fit rêver plus d'une génération, la fameuse polonaise « qui se regardait autant qu'elle se jouait » dira, plus tard, un rédacteur de *La Mode*, la « polonaise enlevante, sautillante, accrochante ».

Et enfin, clôturant cette étude, en même temps qu'il annonce la période nouvelle, Henri Herz — où es-tu mon cœur ? — avec la vignette de sa « polacca », *Le Bijou*. Genre vieillot qui ne disparaîtra cependant jamais et duquel il est permis de dire qu'il devait être éternel, car on le retrouvera à travers l'histoire de la publication musicale, illustrée, toujours semblable à lui-même, toujours également dénué de tout caractère. Des couron-

Titre d'un morceau de musique de Henri Herz, avec petite vignette gravée au burin signée C. Heu, *sculp.* (vers 1828).

* Henri Herz ne semble pas avoir été, comme Steibelt, un partisan convaincu de l'image, car ses titres, offrant très rarement des vignettes, ne se distinguent que par les fioritures de l'écriture. Comme exemple de gaucherie et de grotesque achevé il faut signaler *Les trois Grâces*, avec un petit motif d'un poncif achevé, trois femmes assises et se tenant la main d'une façon plutôt peu gracieuse. Enseigne peu engageante, pour trois cavatines de Bellini, Rossini et Donizetti; enseigne que gravera Euzet, un graveur de profession.

(1) A vrai dire c'est la seule image que j'ai rencontrée dans les éditions françaises de Clémenti, car les éditions allemandes nous en offrent quelques-unes.

nes, des fleurs à n'en plus finir, ici en ovale, là en rond, couronnes de roses, de lauriers, de bleuets, de chênes servant à entourer tantôt le titre du morceau tantôt le nom du compositeur, à moins que lesdits ne se détachent sur des fioritures à étoiles scintillantes: tels les *Airs variés*. La petite image, la petite vignette qui sert comme de marque de fabrique jusqu'à ce que, quelque jour, elle se trouve, à son tour, remplacée par un simple cliché.

Le cuivre aussi fin, aussi serré, aussi mou que l'acier!

Le triomphe de la banalité!

Ce qui est le plus remarquable dans tous ces titres, sur toutes ces couvertures c'est, et l'arrangement des lettres, l'écriture en un mot, et les dédicaces. Prenons pour exemple l'œuvre de J. P. Pixis aux abords de 1820, ou plutôt de cette date jusqu'en 1832. On pourra lire ainsi des dédicaces à Mlle Marie de Padoue, à Mlle Louise Proctor, à Mlle Murray Mac Gregor, au « célèbre Cherubini » (*sic*), à la comtesse Athenaïs Dupont, « à son ami Frédéric Chopin », à Mlle Joséphine Danet, « au célèbre Clémenti », à J.-B. Cramer, à S. A. Sérénissime Mlle d'Orléans, à la comtesse Elise de Bray, à la princesse Marie de Czatoryska, à Mme Henriette Fould née Goldschmidt, à Mlle Joséphine de Werther, à Mlle Charlotte Wilson Hunt, à Henri Herz, à Louise Sillem, à Mlle Jemina Williams, à miss Théodosie Tennant, à S. A. la princesse Carolath.

J'en passe et des plus ronflantes.

Et dans tout cela un seul morceau avec lithographie sur la couverture: *La Valse au châlet*, rondo sur la romance de Weber.

Mais, quelle mine précieuse, ces titres aux constantes dédicaces qui font passer sous nos yeux tout le nobiliaire d'une époque: naissance et argent!

Y a-t-on jamais songé? Ce serait un document unique pour reconstituer l'histoire du monde, je veux dire de la société, en ses multiples évolutions.

Mais tout cela c'est déjà 1830 et même plus que 1830.

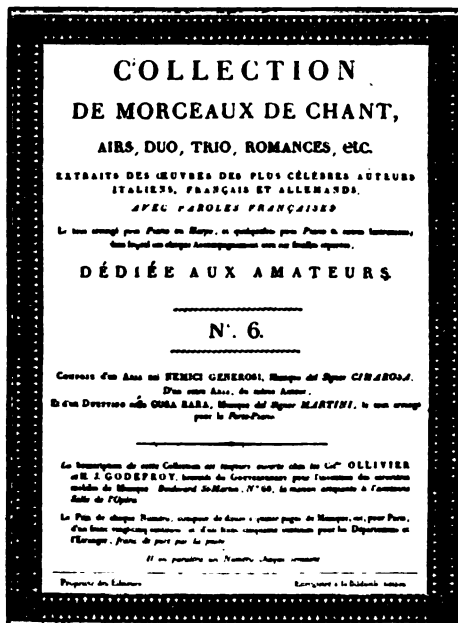
En effet, à la Restauration, le titre de valse illustré est encore chose inconnue. Les *Recueils de contredanses*, *Walses* (sic), *Sauteuses*, *Anglaises*, *Galopades*, et autres ont gardé l'allure extérieure du XVIIIe siècle; la lettre gravée courant suivant certaines fantaisies de forme qui, le plus généralement, se rapprochent de la couronne,

de l'enguirlandement. Et quand, par hasard, une image se présente c'est, quelconque, une vignette allégorique aux personnages emblématiques: danseuse tenant en main une couronne de roses, tandis qu'à ses côtés, les mêmes roses emplissent une corbeille — telles les *Soirées de Terpsichore* — femmes couvertes de fleurs dansant autour de l'autel de Flore — telles *Les Fêtes de Flore* — femme au piano faisant danser un couple — telles les *Contredanses et Walses* de W. Suckau.

Gravure de recueil, destinée à spécialiser un genre et nullement titre de morceau détaché.

(*A suivre*).

JOHN GRAND-CARTERET.

COLLECTION
DE MORCEAUX DE CHANT,
AIRS, DUO, TRIO, ROMANCES, etc.
EXTRAITS DES ŒUVRES DES PLUS CÉLÈBRES AUTEURS ITALIENS, FRANÇAIS ET ALLEMANDS.
AVEC PAROLES FRANÇAISES
DÉDIÉE AUX AMATEURS.
N°. 6.

Genesi della Musica.

(Continuaz., V. vol. VIII, fasc. 3°, pag. 560, anno 1901)

Capo XV.

Della frase melodica e sue specie.

La melodia è un linguaggio che parla direttamente al sentimento; linguaggio meraviglioso che coi movimenti dei suoni eccita le passioni, specialmente quelle della gioia e della tristezza, e che si associa ai moti del corpo e dell'animo nostro. Del linguaggio che parla all'intelligenza è una veste splendidissima, che ne nobilita le stesse figure e in pari tempo le adorna con proporzione di linee e di movenze in un modo meraviglioso. Quindi anche la melodia, come la favella, ha le sue sillabe, le sue parole, le sue frasi ed i suoi periodi.

Per esprimere qualche cosa la favella usa la proposizione, che è l'affermazione o la negazione della convenienza di un attributo con un soggetto; e la melodia parimente, colla frase, può dirsi che affermi o neghi la convenienza di uno o più suoni secondarii che convengono ad altri presi come principali o come soggetti della melodia o della frase stessa. Il soggetto della frase è un suono dell'accordo maggiore o minore, a cui convengono altri suoni appartenenti ad una combinazione, che chiamammo producente, alla quale si uniscono altri suoni di passaggio tra una combinazione e l'altra. I suoni secondarii devono convenire coi principali non solo per gradi di gravità e di acutezza ma eziandio per la posizione dei loro movimenti nel tempo forte e debole e nella battuta forte e debole. Tali combinazioni es-

senziali ai suoni si manifestano nelle scale che abbiamo dimostrate, le quali per la loro naturale disposizione, che rispecchia quella dei corpi producenti il suono, hanno un centro che conviene all'accordo preso per soggetto e de' lati, che convengono ad esso come se fossero attributi.

Soggetto ed attributo sono due combinazioni che convengono tra loro con ordine e proporzione nel tempo, e sono due elementi necessari, come la linea curva e la retta per le figure, e come i due colori necessari per esprimerle. La scala maggiore e quella minore, colle loro posizioni centrali e laterali, esprimono a meraviglia il movimento che i suoni seguono per formare il periodo melodico; il qual periodo prende la sua espressione e la sua similitudine dal circolo, nel quale il movimento ritorna al punto da cui parte, come già dicemmo.

La frase melodica può quindi definirsi: « una serie ed una successione di varî suoni ordinati nel tempo atta a produrre una sensazione *determinata e piacevole* nell'udito ». Considerata poi oggettivamente può dirsi: « la convenionza fra i movimenti successivi dei suoni di una scala razionale »: o meglio « l'espressione di una proporzione o simmetria di suoni ». La convenienza qui è riposta nell'ordine e proporzione di grado e di tempo; e questa convenienza suppone necessariamente altri suoni che non convengono tra loro, quali sono quelli che producono stonature e dissonanze. Questi ultimi suoni, adoprati con arte, servono da ombre e sfumature per far risaltare le consonanze e le convenienze, come più volte abbiamo veduto.

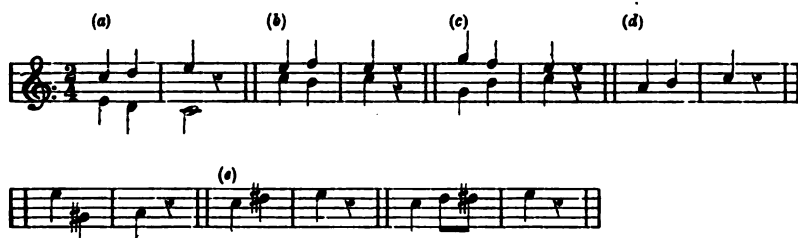
La frase produce una sensazione piacevole e determinata sebbene non concluda completamente. La simmetria e la proporzione dei suoni di una frase fa nascere il desiderio di conoscere e di giudicare della proporzione e della simmetria colle altre frasi componenti il periodo. E volendo proseguire ancora, la proporzione e la simmetria dei periodi melodici porta al completo sviluppo ed alla conclusione vera di un assieme musicale.

Per formare una frase si richiedono tre movimenti di suoni; e perciò la frase si compie in tre tempi, cioè uno forte, un secondo debole ed un terzo forte. Ciò è naturale poichè in musica tutto è proporzione e simmetria, e queste cose non possono aversi con meno di tre movimenti di suoni. Al soggetto appartiene il tempo forte,

ed agli altri suoni che possono seguire il soggetto spetta quello debole nella battuta forte. Viceversa poi nella battuta debole il tempo forte appartiene ai suoni della producente, che possono considerarsi come attributi del soggetto, e quello debole spetta agli altri suoni. Senza questi tre movimenti la frase resterebbe vaga ed incerta: ma ciò non impedisce che i movimenti possano aumentarsi, purchè essa incominci e termini sempre in tempo forte.

Determinata in tal guisa la proporzione e la simmetria della frase, sia per la quantità o valore dei movimenti, sia per la disposizione dei medesimi nella misura del tempo, resta a vedersi di quante specie essa sia. Le varie specie della frase si desumono: 1° dal soggetto e dagli attributi; 2° dalle note componenti la scala che adoprasi a formare la frase; 3° dalla posizione delle medesime note componenti la scala stessa maggiore, minore o cromatica, ecc.

Primieramente dee notarsi che il soggetto di una frase musicale, non che di un intero periodo, non può esser che un accordo maggiore od uno minore, poichè questi e non altri sono la base di ogni musicale composizione, e questo soggetto si può esprimere con una delle tre note di cui si compone l'accordo stesso. Ciò premesso ne segue, che la frase sarà *maggiore* se essa svolgasi con note della scala maggiore, o sarà *minore* se compongasi di note appartenenti alla scala minore. Il che è chiaro, poichè la frase segue sempre la natura dei suoni di cui si compone. Da una tal distinzione consegue; che la frase si dirà *diatonica* se essa si compone delle note proprie di detta scala; o sarà *cromatica* se formasi con suoni propri della scala cromatica; e finalmente si dirà *enarmonica* se oltre ai suoni delle sopraddette scale si compone di altri suoni intermedii alla scala cromatica, quali sarebbero i *quarti*, *sesti* od *ottavi* di tono. Eccone gli esempi principali:

Fig. 73.

La frase musicale, che corrisponde alla proposizione del discorso, come questa può essere di costruzione *attiva* e *passiva*. Se per punto di partenza si prende il soggetto, o meglio se si collocano nel tempo forte le note dell'accordo e nel debole quelle della producente, la frase sarà *attiva*. Per esempio: — *do*, *rè*, *mi* — *mi*, *re*, *do*. — Vedi fig. 73 *a*, *b*, *c*, *d*, *e:* come pure: — *do*, *si*, *do* — *mi*, *fa*, *mi* — *mi*, *si*, *do*, ecc.

Se invece partendo dalle note della producente, queste si collocano in tempo forte e quelle dell'accordo nel tempo debole, la frase sarà *passiva:* come può vedersi nella figura 74ª: — *si*, *do*, *si* — *fa*, *mi*, *fa* — *fa*, *mi*, *re* — *re*, *do*, *si* — *sol*, *mi*, *sol*, ecc.

Fig. 74.

Inoltre la frase può esser *semplice*, *complessa*, *composta* e *mista*. È *semplice* quando contiene i soli requisiti necessarii perchè si conosca la proporzione e la simmetria dei suoni nel tempo; tali sono le frasi riportate nelle superiori figure 73ª e 74ª in *a*, *b*, *c*, *d*. È *complessa* quando il soggetto, passivo od attivo che sia, viene ripetuto più volte; ovvero quando la frase comprende dei movimenti forti o degli accenti al di là dei necessarii per quella semplice, come l'esempio *a* nella fig. 75ª. *Composta* dicesi quella che comprende più frasi di diversa specie, una cioè attiva e l'altra passiva o viceversa;

come nell'esempio *b.* ***Mista*** è quella frase che partecipa dell'accordo maggiore e minore, o se si vuole della tonalità maggiore e minore, come accade usando la scala mista. Vedasi l'esempio *c.*

Fig. 75.

Una tal mistura s'intende quando il soggetto maggiore trovasi unito col relativo minore. Che se un soggetto maggiore si trovasse assieme ad altro maggiore, od un minore ad un altro minore, la frase si direbbe *commista.* Per avere una tal frase si richiedono due accordi o due tonalità distinte, e non basta che l'uno accordo stia coll'altro in rapporto di producente e prodotto, chè in tal caso la frase sarebbe complessa e rovesciata, formando così un sol soggetto attivo e passivo. Le frasi commiste si possono avere modulando in varie tonalità, come accade nelle progressioni dette di stile cromatico.

Talvolta la frase resta monca e sembra mancare de' movimenti necessarii per esprimere l'ordine e la proporzione. Ciò avviene quando un movimento comprende due termini di paragone, o quando il terzo termine è facilmente sottinteso. Una tal frase dicesi *tronca* od anche *figurata,* o meglio ancora di *sintassi figurata.* Queste frasi trovansi frequentemente nel canto gregoriano, e non sono rare neppure nella musica figurata moderna.

Veniamo ora a considerare la frase relativamente alla sua *posizione* nella scala sia maggiore che minore. Come abbiamo veduto,

ogni scala ha un ordine ed una disposizione naturale, e questa disposizione presenta due lati, uno grave ed uno acuto, che suppongono necessariamente un centro. Il centro è proprio dell'accordo, ed i lati appartengono alla producente. Tra le note componenti la scala maggiore e minore la nota che è base della producente maggiore, o diretta, è nota *comune*, ed a seconda della sua disposizione nella frase appartiene ora all'accordo ed ora alla producente, ora al tempo forte, ed ora al debole, ora è capace di accento ed ora ad esso si appoggia.

Ciò premesso, se l'accento della frase viene collocato su di una nota appartenente all'accordo, la frase dicesi *centrale;* se invece si colloca su di una nota appartenente alla producente la frase si dice *laterale.* Tutte le frasi attive sono perciò centrali: come p. e., *do*, *si*, *do* — *sol*, *fa*, *mi* — *do*, *si*, *do*, *re*, *sol* — *do*, *re*, *mi*, *fa*, *mi*, ecc., laddove le passive sono laterali, ad esempio: *re*, *do*, *re* — *sol*, *mi*, *re* — *sol*, *mi*, *fa*, ecc. La frase poi è *ascendente* se dal grave va all'acuto, come: *sol*, *si*, *do* — *re*, *mi*, *fa* — ovvero è *discendente* se dall'acuto va al grave come: *sol*, *fa*, *mi* — *fa*, *mi*, *re*, ecc. Sarà poi *ripiegata* se dal centro va ai lati e poi ritorna al centro, o se dai lati va al centro e poi ritorna ai lati, come: *sol*, *mi*, *sol* — *sol*, *re*, *mi* — *do*, *si*, *do* — *re*, *mi*, *re* — *sol*, *mi*, *fa* — *sol*, *si*, *do*, *re*, *do*.

Alle sopraddette specie deesi aggiungere la frase *rovesciata*, che si ha allorquando si uniscono assieme due frasi semplici, una attiva e l'altra passiva, o viceversa, come: *do*, *si*, *do*, *re*, *si* — *fa*, *mi*, *fa*, *re*, *mi* — *sol*, *fa*, *mi*, *fa*, *re* — *re*, *do*, *re*, *mi*, *do*. Come si vede, il tempo forte, o l'accento, che prima apparteneva alle note dell'accordo, passa a quelle della producente, o viceversa, se prima apparteneva alle note della producente, passa a quelle dell'accordo. È così che l'accento, caratteristico della frase, subisce un *rivolgimento* o *rovesciamento* da un elemento all'altro della frase stessa. Questa frase dicesi anche *congiunta* perchè in realtà comprende due frasi semplici, l'una attiva e passiva l'altra, o viceversa. Particolarità di questa frase *rovesciata* è la ripetizione di una nota del medesimo colore (dell'accordo o della producente) che dal movimento forte passa a quello debole, determinando in tal guisa l'accento della nota seguente che chiude la frase.

Queste frasi possono esprimersi anche con sole tre note e con soli

tre termini, come una frase semplice, abbreviando i termini necessarii che d'altronde si sottintendono facilmente. Eccone gli esempi: 1° *dò mi, rè*; 2° *mì do, rè*; 3° *sòl mi, fà*; ovvero: 4° *rè, si, dò*; 5° *fà re, mì*; 6° *sòl re, mì*, ecc. Queste frasi sono abbreviate o di sintassi figurata, e, volendole ridurre naturalmente a due frasi semplici secondo la loro espressione, dovrebbero scriversi così: 1° *dò, re, mì — rè mi, rè;* 2° *mì re, dò — rè do, rè;* 3° *sòl fa, mì — fà mi, fà*, essendo la prima attiva e passiva la seconda. Ovvero passiva la prima ed attiva la seconda, come: 4° *rè do, sì — dò si, dò;* 5° *fà mi, rè — mì re, mì;* 6° *sòl mi, rè — mì re, mì*, ecc. Come si vede, se nella frase semplice le note erano tre, nella rovesciata sono sei; e tra la prima e le due ultime, le nuove note, si devono disporre in modo che si effettui il rovesciamento.

Capo XVI.

Ritmo e riduzione delle frasi melodiche.

La frase melodica ha un andamento conforme alla proprietà dei suoni. Non dee passarsi inosservata una particolarità ritmica di questa frase, la quale spiega a meraviglia la differenza che passa tra il ritmo della frase della parola, tra quello del canto primitivo e quello della musica moderna. Poesia, canto gregoriano e musica moderna non possono concepirsi senza ritmo; ma tra il ritmo dei medesimi vi deve esser essenzialmente una diversità, e questa si manifesta principalmente colla frase. Dovendo ogni frase in conformità dei principii scientifici incominciare e terminare in tempo forte, i movimenti dovrebbero essere sempre dispari. Però l'arte ci dà delle frasi i cui movimenti sono di numero pari. Avviene ben spesso di dover incominciare la frase con un movimento debole, o come dicesi in *levare*, o nell'*arsi* della battuta. Nella musica figurata se ne danno frequentissimi esempi, sibbene in minor numero che nel canto gregoriano. Nella musica simili frasi s'incominciano con nota *dominante* o *comune*, andando subito in accordo a soggetto attivo in cui svolgesi la melodia, ciò che non sempre si verifica nel canto gregoriano ove si passa con facilità da un soggetto all'altro. Eccone gli esempi:

sol | *do*, *si* | *do* — *sol* | *mi*, *re*, *do*, *re* | *mi* — *sol* | *sol*, *fa mi*, *fa* | *sol* — *mi* | *la*, *si*, *do*, *si* | *la* — *mi* | *mi*, *re*, *do*, *si* | *la* — *mi* | *do*, *si*, *do*, *si* | *la*, ecc., ecc.

Qui intendo parlar delle frasi con cui s'incomincia un periodo od una melodia, poichè, per le frasi intermedie del periodo, la nota debole antecedente alla prima nota forte, può essere qualunque nota, anche non appartenente alla tonalità o alla scala su cui svolgesi la melodia; come avviene nelle frasi passive od in quelle composte. Il caso più speciale e caratteristico di cui intendo prender nota è di quelle frasi che regolarmente incominciano in tempo forte sia in soggetto attivo che passivo. Quando simili frasi sono formate con suoni o movimenti di numeri pari, comprendono delle note a cui appartiene il ritmo dispari; tre devono prendersi per una *terzina*, come se alle medesime vi fosse sopra collocato il segno ⁀3 che la denota. Le terzine hanno, come nel *valtzer*, un movimento forte e due deboli, e si distribuiscono in modo da eguagliare un movimento forte ed uno debole.

Per esempio: *do re fa*, *mi* — *fa mi do*, *re* — *sol re fa*, *mi* — *sol mi mi*, *re*, ecc.

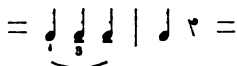
Si è detto che le frasi di ritmo misto sono sempre complesse o composte, richiedendosi per le medesime un numero maggiore di tre movimenti, come si è veduto nei citati esempî. Nelle frasi di ritmo misto il pari alle volte precede il dispari: come: *do re*, *mi re fa*, *mi* — *si do*, *fa mi sol*, *fa* — *sol mi*, *mi re do*, *re*, ecc.; e talvolta il dispari precede il pari, come: *sol la si*, *do re*, *mi* — *mi re fa*, *mi re*, *sol* — *si re mi*, *fa mi*, *re*, ecc. Questa seconda maniera è la più scorrevole.

Nelle frasi attive o passive di ritmo misto il movimento delle note subisce un'alterazione, e ciò succede nel tempo dispari o nella terzina. Il tempo dispari dee contenere due note del medesimo colore. I colori sono due: uno principale e l'altro secondario. Se la frase è attiva il colore principale è di quelle note a cui spetta il tempo forte, o l'accento, e che appartengono all'accordo; e così il secondo colore è proprio di tutte le altre note estranee all'accordo e che vanno in tempo debole.

Ad es.: *do re fa, mi re, do* — *do re re* ♯, *mi re do,* — *mi fa fa* ♯, *sol la, sol,* ecc. Se la frase è passiva il colore principale appartiene sempre alle note accentuate e che vanno in tempo forte, che quivi sono quelle della producente, e il colore secondario appartiene a quelle note estranee alla producente stessa. Per es.: *re re* ♯ *mi, fa sol, fa* — *re do* ♯ *mi, re mi, fa* — *fa mi do* ♯, *re mi, re,* ecc.

Le frasi di ritmo misto si possono ridurre a ritmo o semplicemente pari o semplicemente dispari, allo stesso modo che una frase di ritmo pari si può ridurre a ritmo dispari e viceversa. Se la frase è di movimento pari, per renderla di movimento dispari non dee farsi altro che, o indebolire di più il movimento debole col farne due deboli, o coll'aumentare di valore il movimento forte. Per esempio, la frase seguente di ritmo pari

si può rendere in ritmo dispari rendendo più debole o dividendo in due la seconda nota come appresso:

o semplicemente così:

ovvero si può render più forte la prima ripetendola con movimento forte, come:

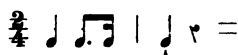
Nel primo caso si ha il tempo dispari con movimento a *valtser* in cui è forte il primo suono, e sono deboli gli altri due; e nel secondo sono forti i due primi e debole il terzo come nella *masurka*.

Per ridurre le frasi di ritmo dispari in ritmo pari si dee seguire la via inversa, evitando però di ridurre le note deboli ad un valore maggiore della nota accentuata e di collocarle in tempo forte. Se le due note deboli sono ripetute basterà ridurle di eguale valore della

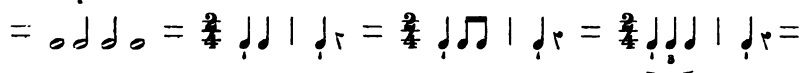
forte, ma se le due note deboli sono di grado diverso è necessario dare ad esse un valore che sommato non superi quello della nota forte. Le frasi seguenti di ritmo dispari, per es.: *dò re fa, mì — fà mi do, rè — sòl si fa, mì — sòl si mi, re*; si possono esprimere nel modo seguente: *dò*, $\overline{\textit{re fa}}$, *mì — fà*, $\overline{\textit{mi do}}$, *rè — sòl*, $\overline{\textit{si fa}}$, *mì — sol*, $\overline{\textit{si mi}}$, *re*, corrispondenti al ritmo pari

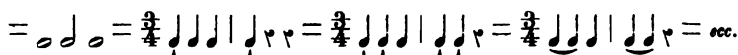
$\frac{2}{4}$ ♩ ♫ | ♩ 𝄽 =

od anche a

$\frac{2}{4}$ ♩ ♫ | ♩ 𝄽 =

Su quest'ultimo esempio la nota in cui termina la frase acquista forza, ma non cambia la natura del ritmo pari a cui vuol ridursi.

Fra le frasi di ritmo pari e quelle di ritmo dispari sopra descritte vi è analogia, poichè conservano la stessa proporzione e la medesima simmetria, tanto se si varia la durata delle note quanto la battuta o la misura del tempo. In altri termini: i movimenti della frase si conservano proporzionali e simmetrici, sia che la frase espressa in tempo pari si riduca in tempo dispari o viceversa. È facile riscontrare l'analogia del ritmo e della simmetria tra le seguenti frasi di tempo pari:

= 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 = $\frac{2}{4}$ ♩ ♩ | ♩ 𝄽 = $\frac{2}{4}$ ♩ ♫ | ♩ 𝄽 = $\frac{2}{4}$ ♩ ♩ ♩ | ♩ 𝄽 =

colle altre di tempo dispari:

= 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 = $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ | ♩ 𝄽 𝄽 = $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝄽 = $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝄽 = ecc.

La simmetria delle frasi vien espressa colle note collocate in tempo forte ed in tempo debole, ossia colle note accentuate nella battuta. Quindi è l'accento che serve di norma al ritmo della frase, ed è per esso che il ritmo stesso prende quell'ordine nel tempo da cui scaturisce il bello e il dilettevole. Le frasi ritmiche sopraddescritte, rivestite de' gradi della scala musicale, si possono distinguere per ritmo anche dai soli accenti, e significare nel modo seguente: *dò re mì — sòl do rè — rè fa mì — dò re mi fa mì — sòl do re mi rè — sì*

do re fa mì — sòl la si dò — dò re re mì, ecc., collocando le note accentuate nella battuta forte.

Se la frase è composta di note di egual valore o ridotte alla medesima misura, e queste corrispondono ad un numero dispari, la frase sarà di ritmo pari. La frase semplice ha una sola nota intermedia agli accenti; se le note intermedie fossero tre, cinque o sette, la frase sarebbe complessa, come può vedersi negli esempi addotti di sopra. Se poi le note intermedie agli accenti fossero due la frase sarebbe di ritmo dispari. Le frasi di ritmo dispari non possono esser semplici, ma sono o miste, o cromatiche, o complesse, o rovesciate. Eccone gli esempi: *dò re fa, mì — mì sol do, rè — sì re fa, mì — sòl la si, dò — dò re re ♯, mì — sòl la si, dò re fa, mì — mì re do sì la si, dò — sòl la sol, fa mi re, dò.* Una frase complessa abbisogna di un numero di movimenti maggiore di 4, quindi volendo da una frase semplice sviluppare una complessa è necessario o di aumentare la misura del tempo o diminuire il valore delle singole note. Per es. la seguente frase semplice:

2/4 ♩ ♩ | ♩ 𝄽 =

dò re mì — rè mi fà — si potrà ridurre complessa, mista o cromatica adoprando il tempo e le note seguenti:

C ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ 𝄽

ovvero

2/4 ♫ ♫ | ♩ 𝄽 | =

dò si do re, mì, — rè do re mi, fà. O col tempo dispari:

3/4 ♩ ♩ ♩ | ♩ — =

dò re re ♯, mì, — rè do ♯ re, fà, ovvero:

6/8 ♪♪♪ ♪♪♪ | ♩ 𝄾 𝄿 𝄾 =

dò si re dò re re♯, *mì — rè mi do rè mi sol fà*, od anche:

$\frac{3}{4}$ ♫ ♫ ♫ | ♩ 𝄾 𝄿 𝄾 =

dò si do re mi fa, mì — rè do re mi fa mi, fà, ecc.

Dal fin qui detto appare manifesto che non si può avere ritmo senza accenti, e che l'accento occupa sempre il posto più notevole ed importante nel tempo, sia nella frase attiva che in quella passiva, sia nella frase semplice come nella mista; nella complessa, rovesciata, ecc. Sicchè per unire due frasi, non avrà a farsi altro che disporle in modo che conservino i loro accenti e il loro posto nel tempo forte. Sieno per es. le due frasi seguenti: *dò re mì — mì fa sòl* che voglionsi unire assieme, basterà mettere tra una frase e l'altra e tra un accento e l'altro una nota debole e si avrà la seguente frase complessa: *dò re mì* re *mì fa sòl* — ovvero: *dò re mì* fa *mì fa sòl*, ecc.

Viceversa poi volendo di una frase complessa o rovesciata ricavarne le semplici non avrà a farsi altro che a togliere la nota debole che le unisce e porre a suo posto una pausa od una virgola (1). Da questo fatto emerge chiaramente qual siano le proprietà della pausa e della virgola nelle frasi, cioè di dare alle medesime un confine ed una distinzione, e ciò non meno nelle frasi della parola che in quelle della melodia. Veggasi la seguente frase complessa: *dò si dò re mì fa mì*, ove se si tolga la quarta nota debole e vi si ponga una pausa od una virgola si avranno due frasi semplici attive: *dò si dó, mì fa mì*. Parimente operando allo stesso modo le seguenti frasi complesse e rovesciate: *dò si, dò mi, rè do, rè — rè mi, rè fa, mì sol, mì*, si riducono alle frasi semplici attive e passive o viceversa, come: *dò si dò, rè do rè — rè mi rè, mì sol mì*. Si è detto, che l'accento nella frase attiva cade sempre su di una nota appartenente all'accordo, e nella frase passiva su di una nota appartenente ad una producente. Volendo esser anche più radicali si potrebbe dire

(1) Non v'ha dubbio che le pause della musica abbiano avuto origine dalle virgole e dai punti della letteratura, basta per convincersene, osservare la figura primitiva della pausa, della croma ed anche della semiminima 𝄾 𝄿 somigliantissime alla virgola.

che l'accento è proprio di note componente un accordo. Di fatti anche le producenti hanno per base un accordo, e lo esprimono di fatto con una aggiunta di un suono che dà la proprietà all'accordo stesso di passare o di risolvere in un altro accordo. Questo suono, che ha tanta parte nella musica, è il segnale della via che seguono i suoni e gli accordi naturalmente, ed è il legame della melodia e dell'armonia.

Gli antichi, greci o latini che sieno, fondarono il loro sistema sull'accordo. Il canto gregoriano stesso, che ne è la più genuina espressione, ha per base gli accordi. Non mi sarà difficile il poterlo dimostrare parlando, come spero, del carattere dei suoi modi, della sua accentuazione e del suo ritmo. I seguaci del diatonismo, non che della tonalità moderna, non fondarono il loro sistema sugli accordi di *tonica*, *quarta e quinta*? Non lo ripeterò mai abbastanza: l'arte al pari della scienza hanno i loro fondamenti e i loro principî semplici; e nulla vi è di più semplice in musica, sia essa melodia od armonia, dell'*accordo*. Il suono stesso che ne è l'elemento si manifesta piacevole e puro coll'accordo delle vibrazioni. E l'accordo si manifestò fino dai tempi di Iubal, fu seguito dai suoi discepoli fino agli ultimi musicisti dei tempi nostri. La scienza stessa è impotente a varcare queste colonne d'Ercole! La melodia può armonizzarsi e l'armonizzazione non è che un passaggio immediato o mediato da un accordo all'altro.

La frase adunque assume diverse forme mano mano che dal semplice progredisce verso il composto. Quest'ordine variato di forme vien dato anche dalla misura del tempo in cui la frase si compie. La frase semplice compiesi con movimenti semplici e misura semplice, e quindi la frase complessa o composta esige necessariamente movimenti o misura composta. La misura più semplice è la *dupla* che comprende due movimenti uno forte e l'altro debole, uno in battere e l'altro in levare. Alla dupla tien dietro il tempo ordinario, che è il complesso di due duple, e comprende due movimenti forti e due deboli. Questi movimenti possono alternarsi o duplicarsi, ed anche con ciò si ottiene maggior varietà. Al tempo pari tien dietro quello dispari, che come abbiamo veduto varia anche esso nei suoi movimenti forti e deboli, e dalla varia disposizione di questi la frase assume forme diverse.

Col cangiare il tempo, cangia anche la frase, quantunque rimanga una somiglianza od una certa analogia. La frase si cangia, o coll'aumentarne i movimenti; e la frase dalla sua semplicità passa ad essere o mista, o complessa, o rovesciata, ecc. Viceversa se si diminuiscono i movimenti, da complessa, rovesciata, ecc., può addivenire semplice od anche tronca. Tanto l'aumento quanto la diminuzione di un movimento in una frase, che abbia andamento naturale, si avverte dalla ripetizione di due o più note del medesimo colore. Per esempio: *dò si dò re, mi*, volendola ridurre in tempo dispari è necessario sopprimere una nota e la frase prenderà la seguente forma: *dò do re, mi*, ovvero: *dò si do, mi*, ecc. Invece *dò si do, rè — rè do re, mi* riducendole a tempo pari prenderanno la seguente forma: *dò si rè — rè do, mi* — ovvero: *dò do, re rè re, mi.*

Le frasi inoltre assumono una forma più marcata ed espressiva a misura che gli accenti aumentano di numero e di forza. Un numero maggiore di accenti, che tutti non possono essere della stessa forza, producono varietà e nella varietà si notano vie meglio le differenze. L'accento tanto è più forte, quanto più deboli sono le note che ad esso si avvicinano o ad esso si appoggiano. Il sentimento tanto più facilmente giudica delle differenze quanto più sono discrepanti tra loro. Veggasi la prova di fatto su frasi espresse con ritmo semplice.

Questa frase acquista varietà componendola in altro tempo od accentuandola con maggior forza, come negli esempi seguenti:

Ovvero:

Capo XVII.

Disposizione della frase ritmica e melodica nel periodo.

La comunanza di elementi di cui si servono la favella e la musica ci spiega l'intima relazione che passa fra di loro. Non a torto, seguendo il progresso artistico della favella, abbiamo analizzata la frase della musica in conformità della proposizione e della frase della parola: abbiamo esaminato il ritmo di quella e di questa, e ne abbiamo ritrovato le diverse specie, qualità e relazioni.

Come non si può far musica con un sol suono, nè con un solo accordo, neppure con una frase sola si soddisfa al sentimento dell'udito, che vuol esser attratto dalla varietà dei suoni, degli accordi e delle frasi per giudicare della convenienza, della proporzione e simmetria fra di essi. La frase esprime come s'è detto un giudizio di rapporto e di convenienza fra diversi suoni ordinati nei loro movimenti nel tempo, ma questo giudizio non è tale da appagare completamente il sentimento al solo annunzio di una frase: esso non si acqueta, che anzi nasce spontaneo il desiderio di paragonare una frase colle altre, di cui si può comporre il periodo od un pezzo musicale, per poter parimente giudicare della convenienza che può esservi fra queste. Quindi trovata una frase fa d'uopo che l'artista sappia comporne altre che siano in relazione colla prima, sia per il ritmo che per il soggetto; chè altrimenti non potrebbe mai concepirsi rapporto, convenienza o disposizione simmetrica delle parti. Le frasi sieno esse semplici o complesse, composte o miste, attive o passive, esigono una disposizione ordinata colla quale si forma il *periodo*, che è in un certo modo corrispondente a quello della parola.

La disposizione ordinata delle frasi ha un principio, ed una fine che dicesi conclusione, corrispondenti alla chiusura del *circolo* da cui prese il suo significato il periodo. Come abbiamo veduto, una frase non può compiersi in minor tempo di due battute semplici; quindi per disporre due frasi semplici si richiederanno 4 battute, ed

anche 8 e 16, se le frasi sono più o meno complesse. Però, dopo la disposizione di due frasi, la melodia lascia sempre a desiderare per una vera e propria conclusione; e l'esperienza ci mostra che il periodo ritmico e melodico ha due parti distinte non dissimili da quelle della favella. La prima parte dicesi *protasi* che corrisponde alla proposizione del soggetto, detto dai musicisti *motivo*: e la seconda è l'*apodosi* che significa restituzione, e che noi diremo *ripresa* del soggetto a fine di concludere. Tanto il soggetto ritmico quanto quello melodico offrono il tema da svolgersi con varii periodi per formare una composizione musicale.

La fluidità del periodo dipende da una buona disposizione e congiunzione delle frasi, e il buon andamento di una composizione musicale dipende da una retta e razionale disposizione dei periodi. Nel periodo, le frasi, dovendo esser disposte con proporzione e simmetria, devono congiungersi ed alternarsi con una certa omogeneità, e quindi le semplici colle semplici; le complesse, le composte e le miste devono convenire tra loro e tutte rassomigliarsi per ritmo. Indispensabile poi è sempre la mescolanza delle frasi attive colle passive, cosicchè sarebbe impossibile senza di esse formare un periodo che chiudesse o concludesse. Si potrebbe asserire, senza tema di errare, che il periodo e la composizione musicale sono un avvicendarsi di frasi attive e passive. Nè questo avvicendarsi od alternarsi può dirsi casuale o rilasciato a totale arbitrio del compositore, imperocchè è cosa essenziale voluta dall'ordine, che richiede varietà e nel tempo stesso proporzione e simmetria.

Ordinariamente il periodo incomincia con frase attiva, ma può anche incominciare con frase passiva, e chiude sempre con suoni appartenenti ad un accordo o maggiore o minore. La frase ultima può esser attiva come passiva, ma questa in tal caso deve esser sempre *rovesciata*, cioè concludente e ripiegata nelle note di soggetto attivo, quali sono le note dell'accordo o della tonalità presa a trattare colla frase melodica.

Il periodo musicale se disgiunto dalla parola, si compone di quattro frasi, sia semplici che complesse, le quali si svolgono, come già dicemmo in quattro, otto o sedici battute. Se la melodia riveste la favella, in tal caso, dovendo seguire le movenze e le linee di questa per quanto è possibile, si possono fare periodi di due, tre ed anche

di cinque frasi, a meno che non si preferisca di allungare o di moltiplicare i movimenti dei suoni sopra le sillabe lunghe ed accentuate, o ripeter le parole stesse adattandole alla melodia propria dei suoni.

La congiunzione o la successione delle frasi nel periodo deve esser, come dissi, proporzionata e simmetrica, e questa simmetria riguarda le diverse specie delle frasi, ma più specialmente il ritmo delle medesime. Le frasi attive dovendo esser disposte con simmetria possono collocarsi nel periodo: 1° coll'alternativa. Se per esempio s'incomicia il periodo con una frase passiva la seconda sarà attiva, la terza può essere passiva, e la quarta attiva, ovvero passiva rovesciata in attiva. 2° Se incominciasi con frase attiva, e ciò è più conforme a natura, la seconda sarà passiva ovvero rovesciata in passivo, la terza può esser attiva, e l'ultima, passiva rovesciata in attiva. 3° La disposizione più simmetrica è quella che nel periodo ha la prima e l'ultima frase attiva e nel mezzo, cioè la seconda e la terza, due frasi passive. Il periodo ben spesso si forma di frasi *composte* di attivo e passivo cioè rovesciate, e ciò non impedisce che possa farsi una buona disposizione di frasi, semprechè non tolgasi la richiesta proporzione e simmetria. La perfetta simmetria, resa soverchiamente costante, stanca il sentimento e lo annoia, essendo esso portato alla varietà ed alla novità. E questa varietà è resa evidente dal presente indirizzo musicale: mentre ora i musicisti sembrano annoiati da un periodare troppo compassato e secondo la naturale disposizione dei movimenti dei suoni.

Di fatto sembra che aborrano da quell'indirizzo dato dai seguaci del *passato*, di non musicar che poesia conforme al periodar della musica, e di ridurre a tal forma anche la prosa che non consente un tal ritmo, riducendola come dissi con arbitrarie ripetizioni o con inconsulte trasposizioni. È sempre però vero che gli eccessi sono deplorevoli, e che la via di mezzo è la più virtuosa anche per i musicisti. L'arte se degenera in artificio, ed in progetto pertinacemente studiato, a lungo non si sostiene, imperocchè il senso ha leggi di natura contro le quali non sa andare.

La simmetria delle frasi, di qualunque specie esse sieno, più che dai gradi del suono è resa manifesta dal ritmo. Non a caso distinsi la frase ritmica da quella melodica, essendovi tra l'una e l'altra non

poca differenza. Per la ritmica, facendo astrazione dei gradi di acutezza e gravità, basta anche un suono solo, non importa se armonioso o no, purchè i movimenti sieno disposti con proporzione, con ordine e con simmetria. Nella frasa ritmica si considera solamente la quantità e la forza dei semplici movimenti, come suol farsi suonando il tamburo, i sistri, le gnacchere, o coi movimenti sillabici della favella nella poesia.

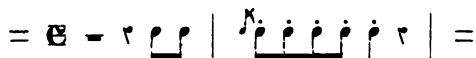
Per la frase melodica già lo dicemmo, oltre al ritmo si richiede una ordinata e simmetrica disposizione dei gradi del suono, quali sono dati dalle scale razionali, che rappresentano o la simmetria delle vibrazioni proprie del suono, come nella scala maggiore, o quella dei semitoni, presi come unità di grado, come nella minore. La frase ritmica si può concepire senza armoniosità e senza varii gradi di acutezza di suono, mentre quella melodica tende all'armoniosità del suono ed ai varii gradi del medesimo; quindi il ritmo può dirsi base e fondamento della melodia e della musica, come lo è altresì della poesia e della danza. Da tutto questo è chiaro che la frase ritmica si compone di un numero minore di elementi in confronto di quella melodica, poichè alla ritmica, che ha comuni le due proprietà del suono quali sono la durata e la forza, non sono necessarie quelle dell'armoniosità e della dolcezza, nè quelle di grado di gravità e di acutezza, al certo indispensabili per la melodia e per la musica in genere.

La disposizione delle frasi ritmiche nel periodo è meno variata di quella melodica, non solo perchè le frasi ritmiche si compongono di un minor numero di elementi di quelle melodiche, ma anche perchè quelle amano l'uniformità delle forme e la quasi perfetta somiglianza delle une colle altre.

Il periodo musicale si compone di due parti principali, le quali sono, come dicemmo, la *protasi* e l'*apodosi*, e ciascuna di queste parti comprende due frasi. La simmetria nel periodo ritmico, fondamento di quello melodico, può riscontrarsi nelle seguenti forme.

La prima e la più perfetta forma si ha quando le quattro frasi si presentano cogli stessi movimenti quantitativi e di forza, ossia quando le altre tre frasi hanno la medesima disposizione degli accenti o lo stesso ritmo della prima. Potrebbero citarsi innumerevoli esempi di periodi formati con questa simmetria, specialmente di ballabili, di romanze,

e cavatine; basteranno alcuni dei più noti, sia di Verdi, che di Donizzetti. Per esempio la romanza del *Rigoletto*: « *la donna è mobile* » ha il periodo composto della seguente frase ritmica:

e quella della *Traviata*: « *di Provensa il mar, il suol* » coll'altra:

La romanza della *Lucresia Borgia*, « *di pescatore ignobile* », il periodo componesi della seguente frase ritmica:

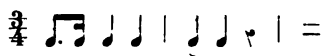
e quello del finale del *Preludio*: « *Maffio Orsini, signora son io* », che si compone con questa:

e finalmente nel finale dell'atto 1° il periodo « *guai se ti sfugge un motto* » che si compone coll'altra frase:

La seconda forma, meno simmetrica della sopraddescritta, si ha quando la prima parte del periodo, la *protasi*, ha il ritmo eguale e corrispondente alla seconda parte, l'*apodosi*: quindi le prime due frasi che ordinariamente sono congiunte, corrispondono per quantità e forza e disposizione di accenti alle altre due. Tali sono quelle nel brindisi della *Traviata*: « *libiamo, libiamo nei lieti calici* », ove la *protasi* e l'*apodosi* hanno il seguente ritmo:

Dicasi altrettanto del Valzer e Duetto che lo seguono. Anche nel finale del II° atto *« noi siamo zingarelle »* il ritmo della prima parte del periodo è uguale a quello della seconda. Eccone l'esempio:

In questa seconda forma le prime frasi sono quasi sempre ripetute e complesse e quindi il periodo si compone di otto ed anche di sedici battute. Non solo soglionsi ripetere le frasi, ma ben anche le parti del periodo ed il periodo stesso affinchè meglio apparisca la simmetria delle frasi stesse.

La terza forma si ha quando le prime tre frasi corrispondono per ritmo e solo l'ultima frase è alquanto variata, specialmente negli ultimi accenti. Anche questo periodo presenta la simmetria richiesta poichè per essa bastano tre termini o tre frasi. L'ultima frase se si scosta dalle tre prime ciò è a fine di meglio concludere il periodo, dando al medesimo un'accentuazione ed un senso più marcato di riposo. Si ha un bellissimo esempio di questa terza forma nella seconda parte della citata Romanza del *Rigoletto*, ove le prime tre frasi hanno il ritmo seguente:

la quarta conclude così:

Una quarta forma di periodo si ha quando questo s'incomincia con una frase composta di frasi semplici corrispondenti tra loro, ma alquanto dissimili dalle altre tre in cui esiste la simmetria richiesta dal periodo. A prima vista un tal periodo sembra composto di cinque frasi, le prime due quasi fossero un preludio delle altre tre: ma se bene si

considerano nella lor misura ambedue compongono una frase non molto dissimile e facilmente riducibile alle altre tre, colle quali sono sempre, se non perfettamente simmetriche, in giusta proporzione e somiglianza. Fra i non rari esempi che s'incontrano nei classici basti per tutti il pezzo della *Traviata* nell'atto III°: « *Parigi o cara noi lascieremo* », ove la prima frase è composta di due semplici aventi il seguente ritmo:

mentre le altre corrispondono al seguente:

Le sopraddette forme di periodo rappresentano la naturale e più perfetta disposizione delle frasi voluta dalla musica misurata, o figurata, indipendentemente dalla parola, a cui il più delle volte va unita. L'arte imita la natura, ma componendo musica senza parole, può benissimo assimilare i movimenti dei suoni a quelli della favella ed anche imitarli. Nella formazione pertanto di periodi melodici l'arte tende a nascondere un meccanismo da cui apparisce troppo chiaramente quella simmetria perfetta voluta dalla natura. A tal fine adopra la sincope, le anticipazioni e i ritardi per ciò che riguarda la disposizione dei movimenti nel tempo, e tutte quelle figure retoriche che servono a dar varietà ed una certa libertà ai movimenti stessi, senza dire di altri ornamenti nell'accentuazione o nella congiunzione delle frasi e dei periodi stessi.

Non v'ha dubbio, che colla figurazione delle note musicali, o col valore che suol attribuirsi alle medesime, può darsi alla quantità della parola quella perfetta simmetria propria della musica, come vedremo in seguito. Per lo stesso scopo artistico, scrivendo musica senza parole, si può alle note musicali dare un ritmo alquanto libero ed imitativo di quello della favella. A tal fine si possono adoprare i punti coronati, i mordenti, i moti accelerati o rallentati, ecc., ed altri espedienti atti ad ottenere nuovi e svariati effetti fonici. Quindi è ben naturale che il musicista, non contento di parlare al sentimento coi suoni, intenda colpire l'immaginazione e di parlare

all'intelligenza imitando i movimenti sillabici, il fraseggiare ed il periodare della favella.

Per questa importantissima ragione il musicista si allontana talvolta da quelle forme risultanti dalla naturale disposizione dei movimenti dei suoni per seguire quelli convenzionali del parlare. In conseguenza di ciò si possono avere frasi tronche e ripetute, e periodi di svariata brevità e lunghezza, composti di una, di due e tre frasi; come ad un periodo, svolto naturalmente, si possono aggiungere una o due frasi ed anche tre. Ciò accade specialmente quando colla musica si debba rivestire la poesia composta di tre strofe, o quando si voglia imitare coi suoni un parlar figurato, come nell'enfasi, nell'epifonema, nell'iperbole, nell'esclamazione, nella sospensioue, nella dubitazione, nell'interrogazione, ecc. Da questa imitazione del linguaggio nascono il recitativo, il descrittivo, il narrativo, e le altre forme dette imitative, atte ad esprimere fatti e concetti proprî dél favellare.

(Continua).

B. Grassi-Landi.

La jeunesse de Rameau.

Lorsque Jean-Philippe Rameau mourut, le 12 septembre 1764, chargé d'ans et d'une gloire acquise par d'opiniâtres efforts et d'admirables travaux, tout ce que Paris comptait d'écrivains, dispensateurs de la renommée dans les gazettes imprimées ou manuscrites, mit d'un seul mouvement la plume à l'encrier, pour tracer son panégyrique (1); et tout aussitôt chacun s'aperçut que la biographie de cet homme universellement célèbre se réduisait à la chronologie de ses œuvres, et que l'on ne savait presque rien de sa vie, rien surtout de la longue période qui avait précédé la représentation de son premier opéra, et qui, en retardant jusqu'à la cinquantième année ses véritables débuts de compositeur dramatique, avait semblé prolonger jusque là sa jeunesse. Certains auteurs qui se faisaient scrupule de leur ignorance trouvèrent une excuse facile dans la bizarrerie du caractère de Rameau, et signalèrent son mutisme habituel sur ce qui le touchait personnellement. Chabanon, notamment, dans une brochure improvisée en peu de semaines, puisqu'elle porte au frontispice le millésime même de la mort de Rameau, avoua que « toute la première moitié » de la vie de son héros lui était demeurée « absolument inconnue », l'auteur de *Dardanus* n'en ayant « rapporté aucune particularité à ses amis, ni même à Madame Rameau, sa femme » (2).

---

(1) Les premiers articles nécrologiques publiés sur Rameau furent insérés dans la *Gazette de France* du 17 septembre 1764; — les *Annonces, affiches et avis divers* du 26 septembre 1764; — le *Journal encyclopédique*, septembre 1764, pag. 167; — l'*Avant-coureur* du 1er octobre 1764; — le *Mercure de France*, octobre 1764, vol. I, pp. 182-199; — le *Nécrologe des hommes célèbres de France*, 1765, article non signé, mais qui porte le nom de Palissot dans la table du volume publié en 1767 et formé de la réunion des Nécrologes de 1764, 1765 et 1766; l'Éloge de Rameau s'y trouve aux pages 85-113.

(2) CHABANON, *Éloge de M. Rameau*, Paris, 1764, in-8, pag. 7.

Dès que la nouvelle de la mort de Rameau fut parvenue à Dijon, l'Académie de cette ville s'occupa de rendre hommage à la mémoire du maître qu'elle avait, à la vérité, songé un peu tard à s'associer en qualité de membre non résidant (1), et qui de son côté, s'était depuis longtemps peu soucié de son pays d'origine. Dans la séance solennelle du 25 août 1765, le médecin Hugues Maret, secrétaire perpétuel, prononça donc un *Éloge historique de Rameau*, qu'il fit imprimer l'année suivante (2). Peu versé dans les choses de la musique, et n'ayant jamais approché l'artiste dont les hasards académiques l'obligeaient à devenir le biographe, Maret avait fait de son mieux pour réunir la plus grosse somme possible de renseignements directs; il avait interrogé par lettres ceux de ses compatriotes qu'il supposait avoir entretenu avec Rameau des relations quelconques: le poète Piron, l'organiste Balbastre, le peintre Venevault (3); se prévalant d'une confraternité académique ou d'une similitude de

(1) L'élection de J.-Ph. Rameau eut lieu seulement trois ans avant sa mort, le 22 mai 1761. L'Académie de Dijon existait depuis 1741. Voyez Ph. Milsand, *Notes et documents pour servir à l'histoire de l'Académie de Dijon*, dans les *Mémoires* de cette société, 2e serie, t. XVI, année 1870, pag. 353.

(2) *Éloge historique de M. Rameau, compositeur de la musique du Cabinet du Roi, Associé de l'Académie des Sciences, Arts et belles-lettres de Dijon*, lu à la séance publique de l'Académie, le 25 août 1765, par M. Maret, D. M., secrétaire perpétuel; Dijon et Paris, 1766, in-8, de IV-78 pages. Un compte-rendu de cette brochure fut inséré dans le *Mercure de France* de janvier 1766, vol. II, pp. 138-153. — Hugues Maret, docteur en médecine, académicien pensionnaire de l'Académie de Dijon depuis le 9 janvier 1756, y succéda en 1764 à J.-B. Michault comme secrétaire perpétuel, et mourut le 11 juin 1786, victime de son dévouement dans une épidémie. Pour la liste de ses travaux, voy. Milsand, ouvr. cité. — Son fils Hugues-Bernard Maret fut ministre des relations extérieures sous Napoléon Ier et reçut le titre de duc de Bassano.

(3) Alexis Piron, né à Dijon le 9 juillet 1689, fut d'abord inscrit au barreau de sa ville natale, puis, s'étant fixé à Paris en 1719, y débuta dans les lettres en 1728 par de petites comédies jouées au théâtre de la Foire, se fit un renom d'homme d'esprit et d'écrivain licencieux, et mourut en 1773. — Claude Balbastre, organiste et compositeur, né à Dijon en 1729, neveu et élève d'un organiste dijonnais du même nom, lui succéda à l'orgue de la cathédrale de Dijon, et vint s'établir en 1750 à Paris, où il reçut des leçons de Rameau, et où il mourut en 1799, après avoir occupé les postes d'organiste à St Roch et à Notre-Dame. — Nicolas Venevault, peintre estimé surtout pour le paysage, membre de l'Académie royale de peinture, à Paris, et de l'Académie de Dijon, mourut en 1775.

fonctions, il s'était encore adressé à M. de La Condamine, le savant mathématicien et voyageur, dont on disait qu'il n'existait point d'homme célèbre avec qui il n'ait eu des liaisons ou des disputes (1), et à M. de Féligonde, secrétaire de l'Académie de Clermont-Ferrand, ville habitée par Rameau un peu plus de quarante ans auparavant. De ces nombreux correspondants, Maret avait reçu force politesses et quelques anecdotes. La Condamine lui procura une note de Chabanon. Balbastre surtout lui fut utile. Piron, que le biographe croyait un « ancien ami » de Rameau, et sur les communications duquel il semblait pouvoir particulièrement compter, puisque des airs de Rameau avaient accompagné plusieurs de ses comédies, Piron se déroba; il répondit par des dénégations assaisonnées d'un portrait satirique du compositeur et d'agréables flatteries à l'adresse de Maret: en sorte que celui-ci, ne pouvant certes ni lire la lettre à l'Académie, ni l'imprimer dans un *Éloge*, la serra fort précieusement dans ses papiers, où elle fut plus tard retrouvée (2).

La brochure de Maret servit de source principale à la plupart des notices publiées depuis son apparition sur la vie et les ouvrages de Rameau (3). A ses renseignements, presque tous véridiques, et que

(1) Charles-Marie de La Condamine, né à Paris en 1701, mort en 1774, membre de l'Académie française et de l'Académie des sciences, pouvait, dans cette dernière compagnie, s'être intéressé aux travaux théoriques de Rameau.

(2) Publiée en 1860, la lettre de Piron sera citée dans la suite de cette étude.

(3) Les principales notices sur Rameau publiées de 1765 à 1864 sont: *Galerie françoise ou portraits des hommes et des femmes célèbres qui ont paru en France, gravés en taille-douce.... avec un abrégé de leur vie....* 3e livr., 1771, Rameau (par Gauthier-Dagoty), in fol., 10 pag. — *Dictionnaire des artistes, ou Notice historique et raisonnée.... par M. l'abbé de F....* (Fontenai), Paris, 1776, t. II, pp. 411-414. — *L'Ami des arts ou justification de plusieurs grands hommes* (par de Croix), Amsterdam, 1776, in-12. — *Essais sur la musique ancienne et moderne* (par J.-B. de la Borde), Paris, 1780, t. III, pp. 464-469. — Manuel, *L'Année française, ou vies des hommes qui ont honoré la France*, etc., Paris, 1789, t. III, pp. 327-331. — Choron et Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, Paris, 1817, t. II, pp. 196-198. — Maurice Bourges, *Rameau*, 3 articles dans la *Revue et gazette musicale de Paris*, des 30 juin, 4 et 11 juillet 1839. — Gillotte, *Rameau*, dans le *Courrier de la Côte d'Or*, du 2 mars 1844. — J.-B. Labat, *Études philosophiques et morales sur l'histoire de la musique*, Paris, 1852, t. II. pp. 192-229. — Ad. Adam, *Rameau*, dans la *Revue Contemporaine* du 15 octobre 1852, reprod. dans les tirages successifs de ses *Derniers*

pendant longtemps personne ne crut nécessaire de contrôler, s'ajoutaient lentement, et toujours en petit nombre, ceux fournis par d'autres signataires d'articles ou de brochures. Mais de beaucoup de pages additionnées si l'on venait à retrancher et celles de pure critique et celles de creuse rhétorique, le total des faits acquis se réduisait toujours à peu de chose. On doit voir dans cette rareté des éléments biographiques et dans la difficulté d'en accroître le nombre par de nouvelles recherches, les seules causes de l'abstention des musicologues du XIX[e] siècle à l'égard de Rameau: car il ne faut les accuser ni de dédain, ni d'oubli; malgré l'éloignement des ans, malgré les transformations de l'art, le nom du maître bourguignon ne perdait rien de sa célébrité; on le citait toujours comme représentant une époque de la musique française; on se rappelait les titres de plusieurs de ses opéras, et les mots mêmes qui avaient inspiré ses chants les plus admirés: *Tristes apprêts*, *pâles flambeaux...*, — *Que tout gémisse...*, — *Brisons nos fers...*, — *Mânes plaintifs...*; on faisait étudier aux « petites mains » le rigaudon de *Dardanus*; et il était même possible de rencontrer des musiciens qui avaient lu tout entier l'un de ses traités ou l'un de ses opéras. La présence d'un chapitre sur Rameau dans un volume de littérature enfantine, réunissant « certains traits dramatiques ou touchants de l'enfance de quelques hommes célèbres » fournit une preuve minime, mais certaine, de cette continuelle et superficielle popularité: l'auteur, usant très largement des libertés que s'attribuent les conteurs, rapporte à la jeunesse de Rameau, ou même, selon que l'exigerait le titre du livre, à son enfance, deux anecdotes qui concernent son départ de Clermont et le succès d'*Hippolyte et Aricie*, et

---

souvenirs d'un musicien, pag. 1 et suiv. — Solié, *Études biographiques, anecdotiques et esthétiques sur les compositeurs qui ont illustré la scène française: Rameau*, Amiens, s. d. 10 ff. non ch. — Ch. Poisot, *Essai sur les musiciens bourguignons*, Dijon, 1854, in-8, pp. 29-32. — Arsène Houssaye, *Œuvres complètes*, t. III, *Histoire de l'art français au XVIII[e] siècle*, Paris, 1860, in-8, pp. 409-417. — Ch. Muteau et Jos. Garnier, *Galerie bourguignonne*, t. III, Dijon, 1861, pp. 18-27. — A. Farrenc, Notice sur Rameau, dans le *Trésor des pianistes*, t. I, 1861. — Fétis, *Biographie univers. des musiciens*. — Denne-Baron, *Rameau* (extr. de la *Nouvelle Biographie générale*), in-8, 1862. — E. Nesle, *Le Panthéon de la Bourgogne, collection de 36 portraits avec notices*, etc., livr. 29, Beaune, 1863, in-fol.

dont la seconde date, par conséquent, de la cinquantième année de son âge (1).

L'anniversaire séculaire de la mort de Rameau, en 1864, était naturellement désigné pour raviver son souvenir. Ce fut le moment choisi par le musicien bourguignon Ch. Poisot pour renouveler la proposition de l'érection d'une statue du maître à Dijon (2), proposition émise dès 1860, et qui ne devait aboutir qu'en 1876. A cette date, l'inauguration du monument, œuvre de M. Guillaume, donna lieu à des fêtes locales et à l'apparition d'articles et de brochures, entre lesquels se distinguait un tout petit mais substantiel volume de M. Arthur Pougin (3). L'auteur, se défendant d'avoir voulu faire plus qu'une simple notice, qu'un « hommage modeste à la gloire de Rameau », constatait qu'aucun « travail d'ensemble, à la fois critique et biographique, définitif et complet », n'avait encore été entrepris sur le grand maître français, et souhaitait de voir combler « une lacune si fâcheuse ». Ce vœu, qui date déjà de vingt-cinq ans, est demeuré sans effet (4). Mais un événement plus désirable a com-

(1) Bibliothèque rose illustrée. *Enfances célèbres*, par Madame Louise Colet, 4e edit., Paris, 1862, in-18.

(2) En même temps, Ch. Poisot fit paraître une *Notice biographique sur J.-Ph. Rameau, publiée à l'occasion de l'anniversaire séculaire de sa mort*, Dijon et Paris, 1864, in-32, de 31 pages. Il annonçait sur la couverture une monographie plus étendue, qu'il préparait en collaboration avec M. Adolphe Grange, et qui ne fut jamais publiée. — Dans les années suivantes parurent: Léon Danjou, *Rameau, son influence sur l'art musical*, dans *l'Union bourguignonne* des 22 et 25 juin 1866. — Th. Nisard, *Monographie de J.-Ph. Rameau*, Paris, 1867, in-8, 23 pages. — Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, 1867, in-8, pp. 1035, 2e edit., 1873. — Félix Clément, *Les Musiciens célèbres*, Paris, 1868, in-8, pp. 50, 2e edit., 1873.

(3) Arthur Pougin, *Rameau, essai sur sa vie et ses œuvres*, Paris, 1876, in-32, de 142 pages. — *Délibération du Conseil municipal de Dijon sur la proposition d'ériger une statue à Rameau, rapport présenté par M. Muteau*, Dijon, s. d. in-8. — *Rameau, sa vie, ses œuvres, par un de ses arrière-neveux* (R. Garraud), Dijon, 1876, in-16. — *Notice sur Rameau, par un Ramiste*, dans le journal *la Côte d'Or*, des 9-11 août 1876. — *Les fêtes de Rameau à Dijon*, article de Reuchsel, dans la *Revue et gazette musicale de Paris*, du 20 août 1876. — Un article de M. Pougin sur le même sujet fut inséré dans *l'Art*, année 1876, t. VI, pag. 212.

(4) La littérature musicale n'est cependant pas restée muette à l'endroit de Rameau depuis 1876. Nous devons mentionner comme suite aux indications pré-

mencé de s'accomplir le jour où est apparu le premier volume de l'édition des *Œuvres complètes* de Rameau.

L'idée d'une édition complète avait été formulée, douze ans après la mort de Rameau, par son ami et admirateur de Croix, qui, sachant l'importance des ouvrages laissés en manuscrit par l'auteur de *Castor et Pollux*, avait écrit: « Ils peuvent se perdre d'un moment à l'autre, et nous gémissons de les voir exposés à ce malheur. Il serait digne d'un souverain qui protège les Arts de faire exécuter une édition générale des œuvres d'un homme qui a fait tant d'honneur à la France. L'Europe entière souscrirait à ce beau projet » (1). Hélas! pas plus aujourd'hui que sous le règne de Louis XV, la pensée d'honorer un musicien par la publication et l'exécution de ses œuvres, n'entre dans les habitudes administratives. Donner son nom à une rue, dresser son effigie sur un place publique, sont les deux seuls degrés connus de la gloire officielle; c'est affaire au passant, s'il en est curieux, de s'informer de ce que signifie ce nom; c'est affaire à l'initiative privée, si elle en a la faculté et le courage, de maintenir par l'édition et l'audition le souvenir des œuvres qui ont rendu ce nom soi-disant « immortel ». Il en a été exactement ainsi pour Rameau. Une vingtaine d'années après l'érection de sa statue dans le chef-lieu de la Bourgogne, et tandis que l'État et

---

cédentes: AD. JULLIEN, *Rameau, ses débuts et son opéra de Castor et Pollux*, dans la *Revue et gazette musicale* du 28 octobre 1877, reprod. dans le vol. de l'auteur: *Musique*, Paris, 1896, pp. 122-142. — MARMONTEL, *Symphonistes et virtuoses*, Paris, 1880, in-12, pp. 65-86. — LÉON PILLAUT, *Instruments et musiciens*, Paris, 1880, pp. 350-359. — RENÉ DE RÉCY, *La Critique musicale au siècle dernier, Rameau et les encyclopédistes*, dans la *Revue des deux mondes* du 1er juillet 1886. — CH. HENRY, *La théorie de Rameau sur la musique*, Paris, 1887, in-4, de 15 pages. — GARRAUD, *J.-Ph. Rameau*, dans le *Bulletin d'hist. et d'archéol. relig. du diocèse de Dijon*, 5e année, 1887, pag. 159. — HUGUES IMBERT, *Rameau et Voltaire*, dans le *Guide musical* des 15, 22, 29 décembre 1889, et des 5, 12, 19 janvier 1890. — HUGUES IMBERT, *Un portrait de Rameau*, dans le *Guide Musical* des 23, 30 mars et 6 avril 1890, reprod. dans le tome II des *Œuvres complètes* de Rameau. — MICHEL BRENET, *Notes et croquis sur J.-Ph. Rameau:* I, Sa famille, II, Rameau chef de famille, III, Ses œuvres à l'étranger, dans le *Guide musical* des 24 avril, 1r mai, 31 juillet 1898, 26 mars et 2 avril 1899. — T. L. PHIPSON, *Rameau as a violinist*, dans *the Strad*, London, n. 132.

(1) *L'Ami des Arts*, pag. 168, en note.

la Ville de Dijon se regardaient comme quittes envers sa mémoire, la tâche lourde et généreuse d'une publication complète de ses œuvres a été assumée par une grande maison d'édition musicale. Régulièrement poursuivie, l'entreprise en est aujourd'hui à sa septième année, et les volumes parus contiennent, avec les deux premiers opéras de Rameau, tout ce qu'il a composé en dehors du théâtre (1). Les œuvres de sa longue jeunesse, qui ont été conservées, y figurent donc toutes, et s'offrent ensemble à l'examen, sous la forme la plus commode, sous l'aspect le plus élégant, avec d'abondants et intéressants commentaires biographiques et bibliographiques.

Avec cette aide précieuse, il est devenu facile aux entreprises de concerts de faire entendre au public des œuvres depuis trop longtemps négligées et dont la beauté, la vigueur, la jeunesse, ne s'étaient point

(1) *Œuvres complètes de J.-Ph. Rameau*, Paris, Durand et fils, in-fol. Tome I, *Pièces de clavecin*; II, *Pièces en concerts*; III, *Cantates*; IV et V, *Motets*; VI, *Hippolyte et Aricie*; VII, *les Indes galantes*. Le tome I est précédé d'une notice biographique par M. Ch. Malherbe; chaque vol. contient un Commentaire bibliographique et historique, rédigé par le même musicologue. — Avant que fût commencée cette publication complète, plusieurs œuvres de Rameau avaient fait l'objet de rééditions totales ou partielles, conformes aux originaux ou réduites au piano. Les principales sont: *Castor et Pollux*, arr. pour chant et piano par Ch. Lecocq, Paris, 1877. — *Hippolyte et Aricie, les Indes galantes, Platée, les Fêtes d'Hébé, Zoroastre, Dardanus,* arr. pour chant et piano par Ch. Poisot, dans la collection *les Chefs d'œuvre de l'opéra français*, Paris, Michaëlis, 1880 et suiv. — Fragments d'*Hippolyte et Aricie*, des *Indes galantes*, de *Castor et Pollux*, de *Dardanus*, arr. pour chant et piano, dans les *Archives du chant*, de Fr. Delsarte. Paris, s. d. — Fragments des *Indes galantes*, dans Reissmann, *Allg. Geschichte der Musik*, Munich, 1863, t. III, pag. 8. — Fragments de ballets, dans Deldevez, *Pièces diverses choisies dans les œuvres des célèbres violonistes* (1875). — Fragments des *Boréades*, arr. pour piano, dans L. Diémer, *les Vieux maîtres* (1897). — Motet: *Laboravi*, dans André, *Lehrbuch der Tonsetzkunst*, t. II, 1843. — *Le berger fidèle*, cantate, publ. par Ch. Bordes. — *Pièces de clavecin*, 1er et 2e livre, 1726 et 1731, publ. intégrale, dans Farrenc, *le Trésor des pianistes*, t. 1 (1861). — Choix de pièces de clavecin: *Bibliothèque des pianistes*, t. XXV (1864); — Méreaux, *les Clavecinistes*, livr. 23 à 25 (dix pièces); — Köhler, *les Maîtres du clavecin*, livre XI (treize pièces); — Schletterer, Douze pièces choisies, Leipzig (1866); — Pauer, *Alte Klaviermusik*, livr. II, (1867, six pièces); — Pauer, *Alte Meister*, livr. 27 (1870, trois pièces); — Dupont, *École de piano du Conserv. de Bruxelles* (trois pièces); — Diémer, *les Clavecinistes français* (dix pièces); — Riemann, *Choix de pièces disposées en cinq suites*, Leipzig, s. d. — Pièces en concerts, arr. pour deux pianos sous le titre de Concertos, Leipzig, s. d., etc.

altérées. Plusieurs des *Pièces en concert*, des *Cantates* et des *Motets* de Rameau ont éte exécutés et applaudis, et l'exécution intégrale d'un acte entier d'*Hippolyte et Aricie* à la *Schola Cantorum*, a produit sur une élite d'auditeurs une impression profonde.

Il nous a donc semblé qu'à l'aide de cet heureux mouvement d'opinions il devenait utile de tenter sur la première moitié de la vie de Rameau l'essai d'une étude critique, où seraient produits des documents nouveaux, et où les documents anciens seraient soumis à un triage rigoureux. L'à-propos, la presque nécessité d'un tel travail, nous furent inopinément confirmés par le fait qu'à la même heure la même tâche se trouvait avoir été entreprise par l'un des plus laborieux de nos jeunes confrères, M. Henri Quittard. Lorsque ses remarquables articles sur *les Années de jeunesse de J.-Ph. Rameau* commencèrent de paraître, en février 1902, dans la *Revue d'Histoire et de Critique musicales,* les trente premières pages de notre étude étaient imprimées: avec une parfaite bonne grâce, l'aimable autant que distingué directeur de la *Rivista musicale italiana* nous permit d'y effectuer toutes les retouches nécessaires pour tenir compte des découvertes nouvelles de M. Quittard et de celles dont la priorité de fait se trouve lui appartenir désormais. Les lecteurs attentifs auront à décider plus d'une fois entre les hypothèses ou les conclusions opposées, tirées des mêmes indices par notre confrère et par nous, et beaucoup de points obscurs resteront à éclaircir par des recherches nouvelles, que nous appelons de tous nos vœux, car nul ne se fait moins d'illusions que nous sur la possibilité d'écrire, en matière d'histoire ou d'esthétique, n'importe quel travail « définitif et complet ».

I.

Jean-Philippe Rameau naquit à Dijon, dans une maison de l'ancienne cour Saint-Vincent, rue Saint-Michel, portant actuellement les nos 5 et 7 de la rue Vaillant (1). Le baptême eut lieu, le 25 septembre 1683, en l'église Saint-Étienne, pour le compte de la paroisse Saint-Médard, en reconstruction depuis 1680 (2) et dont les

(1) H. Chabeuf, *Dijon, monuments et souvenirs*, Dijon, 1894, in-fol., pag. 427,
(2) Bibl. Nat. Mss., coll. Bourgogne, vol. 46, fol. 191.

offices se célébraient provisoirement dans la nef latérale gauche de Saint-Étienne. L'acte de baptême fut ainsi rédigé:

« Paroisse Saint-Médard. Le vingt-cinquième septembre 1683, à quatre heures après midy en l'eglise collegiale de Saint-Étienne de Dijon, a esté baptisé Jean-Philippe Rameau, fils de M. Jean Rameau, bourgeois, organiste à Dijon, et de Claudine de Martinécourt, sa femme, a eust pour parrain noble Jean-Baptiste Lentin, escuier, seigneur de Montagny, Conseiller du Roy au Parlement de Bourgogne, et pour marraine Mademoiselle Anne-Philippe Valon, fille de Richard Valon de Mimeure, escuier, chevalier et seigneur de Mimeure et de Vonge, ci-devant Conseiller au Parlement, soubsignés: Anne-Philipote de Mimeure, Lantin de Montagny, J. Rameau, J. Foulet » (1).

Fétis dit seulement des parents de Rameau qu'ils « aimaient la musique ». Il abrégeait ainsi les deux textes, presque identiques, de Maret et de l'abbé de Fontenai. Le premier écrivait: « Le père du grand Rameau avait *près* de trente ans, lorsque M. Drey, chanoine musical et organiste de la Sainte-Chapelle, s'étant aperçu de son assiduité à la tribune et de son application à l'écouter, lui donna les premiers principes de musique, et lui fit mettre la main sur le clavier » (2). Le second, empruntant les même termes, les accentuait un peu, disant: « La musique était un bien héréditaire dans la famille des Rameau. Le père de celui dont nous parlons avait *plus* de trente ans lorsque l'organiste de la Sainte-Chapelle de Dijon, voyant son assiduité, etc. » (3). L'anecdote est curieuse; malheureuse-

(1) Nous empruntons le texte complet de cet acte de baptême (que Jal a connu par l'extrait joint à l'acte de mariage de Rameau, mais dont il n'a donné qu'un résumé), au travail de M. R. Garraud, *J.-Ph. Rameau*, publié dans le *Bulletin d'hist. et d'archéol. relig. du diocèse de Dijon*, 5e année, 1887, pag. 159. Il est à remarquer que l'heure de quatre heures après midi, indiquée dans cet acte, n'est pas, comme l'a cru Maret (note 1, pag. 43) et comme l'ont répété Fétis et autres, celle de la naissance, mais seulement du baptême. Le texte de l'acte ne contenant pas la formule « né ce jour », on pourrait élever des doutes sur la date exacte de la naissance de Rameau, si l'on ne se rappelait que la coutume générale était à cette époque de présenter un enfant au baptême dans les vingt-quatre heures.

(2) Maret, note 2, pag. 43.

(3) Fontenai, *Dict. des artistes*, t. II, pag. 411.

ment elle est impossible à croire, car Jean Rameau exerçait déjà depuis vingt-deux ans la profession d'organiste, lorsque Claude Derey (et non Drey), prêtre, fit traité avec le chapitre de la Sainte-Chapelle, pour diriger pendant douze ans, à partir du 1er janvier 1692, la musique de cette église (1).

La plus ancienne mention que nous connaissions du nom de Rameau père remonte à l'année 1669. A cette date, il était organiste de l'église Saint-Étienne, à Dijon, et habitait sur le territoire de la paroisse Saint-Médard (2). En 1674-1676 nous le retrouvons touchant les orgues de l'abbaye de Saint-Bénigne. Le récit, par un des religieux, de la visite que la Reine de France Marie-Thérèse fit à ce monastère au mois de mars 1674, mentionne le rôle actif que remplit Rameau père dans cette circonstance:

« MM. les musiciens de la Sainte-Chapelle s'offrirent de venir chanter le salut dans notre église, à la première parole que leur en dit le sieur Rameau, notre organiste, et après qu'il y eut fait consentir le Révérend père prieur, il les amena en grand nombre avec leurs instruments, qu'ils placèrent dans le chœur au-dessus de l'aigle, et après la bénédiction du Saint Sacrement on leur prépara une ample collation dans la salle des hôtes. Ils se sont depuis vantés que nous n'aurions pas pu les empêcher de chanter en cette cérémonie, étant musiciens de la Reine ». Après le compliment du Père prieur à la Reine, fut entonné le *Te Deum*, que l'orgue poursuivit alternativement avec le chœur. Pendant le Salut, les musiciens commencèrent le psaume *Exaudiat* « et le continuèrent fort mélodieusement avec l'orgue et une flûte douce, faite en forme d'un petit orgue portatif, qu'ils avaient placée sur le tombeau de M. l'abbé de Cas-

(1) Document publié par J. Dietsch, dans le *Bulletin d'hist. et d'archéol. relig. du diocèse de Dijon*, 2e année, 1884, pag. 76. — Fétis (*Biogr. des mus.*, t. II, pag. 482) a fait un article *Derey*, sans prénom, où il mentionne la rédaction par ce « chanoine et maître de musique de la Sainte-Chapelle de Dijon », de trois livres de chant liturgique à l'usage des Ursulines de Dijon, imprimés à Paris, chez Ballard, en 1711. Cette date est probablement le seul motif qui ait porté Fétis à placer la naissance de Derey « vers 1670 ».

(2) *Inventaire-Sommaire des Arch. comm. de Dijon*, L 113.

tille (dans le chœur); puis ils chantèrent quelques motets en l'honneur du Saint Sacrement, pour le Roi et la paix » (1).

En 1682, Jean Rameau fut chargé de visiter les orgues de l'église Notre-Dame, qui venaient d'être réparées. Le 10 juillet 1690, il conclut avec la fabrique de cette église un bail de vingt ans pour toucher les orgues, nouvellement reconstruites. Moyennant une somme annuelle de cent livres, il s'engageait à jôuer lui-même, aux jours indiqués par l'usage, à prendre le ton des prêtres qui chanteraient au chœur, à veiller à la conservation de l'orgue, à n'y laisser entrer d'autres personnes que celles dont les services y seraient utiles. Il était autorisé à se faire remplacer en cas de maladie ou d'affaires pressantes, et n'était pas tenu de pourvoir aux frais de la soufflerie, dont le marguillier devait s'occuper (2). Ce traité devait prendre fin en 1710. Un an auparavant, en 1709, Jean Rameau fit accepter à sa place un de ses fils. A partir de cette date, nous perdons sa trace. L'extrait du contrat de mariage de son fils Claude, cité par M. Quittard, nous apprend seulement qu'il était mort, ainsi que sa femme, avant le 10 janvier 1715 (3).

A ces quelques renseignements concernant la carrière musicale de Rameau père doivent se joindre sur sa situation de famille et de fortune des indications qui ne sont pas inutiles pour expliquer certains faits de la biographie de son illustre fils. Lorsque Jean Rameau était organiste de Saint-Étienne, en 1669, et encore célibataire, il sollicitait de la municipalité de Dijon une modération d'impôts, qui lui était accordée, parce qu'il avait « trois frères à sa charge » (4). Les rôles d'impositions pour les tailles et la capitation ne le taxent en effet, en 1672, qu'à cinq livres (5), ce qui, comparativement à d'autres chiffres contemporains, révèle une situation financière très modeste. La somme exigée de lui reste la même dix ans plus tard,

---

(1) B. Prost, *Le Trésor de l'abbaye de S[t] Bénigne de Dijon*, dans les *Mémoires de la Soc. bourguignonne de géogr. et d'hist.*, t. X, 1894, pag. 226.

(2) J. Bresson, *Hist. de l'égl. N.-D. de Dijon*, Dijon, 1891, in-8, pag. 285 et suiv.

(3) Quittard, *les Années de jeunesse de Rameau*, dans la *Revue d'Hist. et de crit. musicales*, avril 1902, pag. 163.

(4) *Invent.-Somm. des Arch. comm. de Dijon*, I. 113.

(5) *Idem*, L 249.

en 1681-1683 (1). A cette époque, Jean Rameau était marié. Son union avec Claudine de Martinécourt, accomplie entre 1672 et 1680, mais dont nous ne connaissons pas la date, n'avait pas relevé sa fortune, car on le voit, en 1684, faire de nouvelles démarches pour obtenir une « modération d'impôts »; dans une requête autographe, il se dit « chargé de femme, de quatre enfants et de domestiques qui ne subsistent que par le moyen de ce qu'il montre à quelques personnes à jouer du clavecin, n'ayant eu aucuns biens de ses père et mère » (2). En 1688, il réitère la même demande, ayant, dit-il, à nourrir six enfants et sa « belle-mère Rameau » (3).

Ces faits contredisent formellement l'opinion des biographes modernes, qui, s'appuyant sur une note de Poisot d'après laquelle « la maison n° 57 de la rue Vannerie appartenait à la famille Rameau » (4), ont avancé que l'organiste dijonnais vivait dans une « excellente situation » de fortune, et « jouissait d'une assez large aisance » (5). Il n'est pas établi que l'immeuble en question appartînt, dès cette époque, à Jean Rameau lui-même (6), qui ne l'habitait pas; et si, en tous cas, la possession d'une bicoque autorisait à la rigueur l'emploi ambitieux du dicton « avoir pignon sur rue », elle ne garan-

(1) *Invent.-Somm. des Arch. comm. de Dijon*, L 252.

(2) *Idem*, L 702.

(3) *Idem*, L 114.

(4) Ch. Poisot, qui a placé cette note à la pag. 30 de son *Essai sur les musiciens bourguignons*, sans la reproduire dans sa *Notice biographique sur J.-Ph. Rameau*, l'avait empruntée au *Nouveau guide pittoresque du voyageur à Dijon*, de J. Goussard, 2e edit., Dijon, 1853; à la pag. 418 de ce volume, quelques indications relatives aux frères et sœurs de Rameau (qui seront citées plus loin), sont accompagnées de cette note: « Ces détails nous ont été communiqués par M. Victor Dumay, avocat, maire de Dijon. Il les a recueillis dans le cours d'un procès relatif à la maison de la rue Vannerie, n° 57, qui avait mis entre ses mains les titres de la famille Rameau, à laquelle elle appartenait ».

(5) Cette opinion est partagée par M. Quittard, qui n'a pas eu connaissance des renseignements précédents. On nous pardonnera de rappeler que nous les avions résumés, il y a quelques années, dans nos articles du *Guide musical* des 24 avril, 1 mai et 31 juillet 1898 sur *la Famille de Rameau.*

(6) La très nombreuse famille des Rameau avait, à cette époque, à Dijon, des représentants dans plusieurs quartiers; ils exerçaient les professions de tondeurs de draps, marchands, fripiers, organistes, employés aux registres des fabriques, employés dans des services administratifs, etc.

tissait pas que la signification en fût, au figuré, comme l'explique Littré, « être propriétaire d'une maison de bon rapport ».

On peut seulement inférer du choix des parrain et marraine de Jean-Philippe Rameau, que ses parents avaient ce qu'on nomme « de belles relations », dues, à ce qu'il semble, à la musique: car Jean-Baptiste Lantin de Montagny, Conseiller au Parlement de Bourgogne, auteur de dissertations savantes et de petites poésies latines et grecques, avait, dit-on, étudié la musique des anciens et s'était livré à des essais d'adaptation d'odes d'Horace ou d'odes latines modernes à des mélodies notées (1). Mademoiselle Valon de Mimeure, qui fut sa « commère » au baptême de Rameau (peut-être en qualité d'élève de Rameau père pour le clavecin), appartenait à une famille noble, originaire du Lyonnais, dont un membre, à cette époque, était lieutenant-général (2).

Pauvre d'écus, Jean Rameau était riche d'enfants. Par ses requêtes, on apprend qu'il en avait quatre en 1684, six en 1688. *Jean-Philippe*, né le 25 septembre 1683, n'était pas l'aîné de tous, mais seulement l'aîné des fils, comme l'indique déjà le texte de Fontenai, pris littéralement. Les autres enfants de Jean Rameau et de Claudine de Martinécourt étaient: *Claude,* qui fut, comme son père et son frère, organiste, et sur lequel nous aurons à revenir; — *Catherine*, qui resta célibataire, et mourut, vieille et infirme, en 1761,

(1) Jean-Baptiste Lantin, dit Lantin de Montagny, né à Dijon le 9 novembre 1620, était fils d'un Conseiller au Parlement de Dijon, auquel il succéda en 1652, pour lui-même avoir en 1692 son fils pour successeur. Il mourut à Dijon le 4 mars 1695. Ses œuvres littéraires restèrent pour la plupart inédites. « Ayant beaucoup étudié la musique des Anciens, et l'estimant plus parfaite que celle d'aujourd'hui, il fit noter environ cinquante Odes d'Horace, et fit un air sur l'Ode de feu M. Huet, evêque d'Avranches, au sujet de son abbaye d'Aulnai». Voyez Papillon, *Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*, t. I, 1742, pag. 382; Moréri, *Grand dictionn. histor.*, t. VI, pag. 148; Muteau et Garnier, *Galerie Bourguignonne*, t. II, pag. 66. — Les Lantin, qui étaient de noblesse de robe, portaient *d'azur à la couleuvre d'argent en pal.*

(2) Jacques-Louis Valon, marquis de Mimeure, né à Dijon en 1659, mort lieutenant-général et gouverneur d'Auxonne en 1719, dut à quelques poésies d'être élu membre de l'Académie française en 1707. Les Valon de Mimeure portaient *d'azur à la licorne passée d'argent.* La marraine de Rameau épousa, peu d'années après 1683, Anselme-Bernard Fyot de Vaugimois (Bibl. Nat. Mss., coll. Bourgogne, vol. 46, fol. 208 v°).

à Dijon, où elle avait longtemps donné des leçons de clavecin (1); — *Elisabeth*, qui épousa un « gentilhomme verrier » nommé Étienne Definance (2); — *Marie-Marguerite*, qui était encore célibataire lorsqu'elle signa en 1715 au contrat de mariage de son frère Claude (3), et en 1716 lorsqu'elle fut marraine du premier-né de ce mariage (4): le premier de ces documents la nomme seulement Marguerite, le second Marguerite-Marie; — une autre *Marie*, célibataire également, signe en 1715 au même contrat (5); deux auteurs modernes donnent de plus à Jean Rameau une fille, *Marie-Madeleine*, « morte en bas âge » (6), et un fils, *Philippe*, « mort avant son père » (7); nous exposerons plus loin la confusion relative à un *Jean-Baptiste*, que mentionnent certains documents.

Rameau père, lisons-nous encore, « ne négligea rien pour faire à ses enfants une tête musicale; il leur enseigna la musique avant même qu'ils eussent appris à lire » (8); à sept ans, selon l'assertion de biographes plus modernes, Jean-Philippe « exécutait à première vue, sur le clavecin, toute espèce de musique » (9). L'organiste de

(1) Maret, note 3, pag. 43. — Maret et Fontenai n'ayant connu, de la descendance de Jean Rameau, que Jean-Philippe, Catherine et Claude, les écrivains qui les ont suivi ont fixé à trois le nombre des enfants de l'organiste bourguignon. C'est à ce chiffre que s'est arrêté d'abord M. Quittard (*Revue d'hist. et de crit. mus.*, mars 1902, pp. 101 et 102), quoique l'extrait du contrat de mariage de Claude Rameau, qu'il cite plus loin (*Ibid.*, avril 1902, pag. 163) donne les noms de quatre enfants de Jean Rameau, présents à Dijon en 1715.

(2) Le nom d'Élisabeth Rameau a été mentionné, croyons-nous, pour la première fois, par J. Goussard, *Nouv. guide du voyageur à Dijon*, pag. 416.

(3) Quittard, loc. cit.

(4) Jal, *Diction. crit.*, pag. 1037.

(5) L'existence de cette autre *Marie* est également signalée par J. Goussard.

(6) Malherbe, *Notice biogr. sur Rameau*, en tête des *Œuvres complètes de Rameau*, t. I, pag. x.

(7) J. Goussard, ouvr. cité. — Il serait à souhaiter que quelque érudit bourguignon voulût bien entreprendre, dans ce qui reste aujourd'hui des anciens registres paroissiaux de Dijon, les recherches nécessaires à l'éclaircissement des questions relatives à la famille Rameau.

(8) Maret, Fontenai, ouvr. cités.

(9) Pougin, pag. 13. — Un exemple typique des amplifications habituelles est fourni par un écrivain allemand, d'après lequel « dès l'âge de quatorze ans, Rameau, pour son amusement, composait des fugues ». Voy. Svoboda, *Ilustr. Musikgeschichte*, 1894, t. II, pag. 173.

Saint-Étienne n'était pas cependant passionné pour son art au point de juger inutiles pour ses fils d'autres études; il n'oubliait pas que l'aîné avait pour parrain un Conseiller au Parlement, et, qu'il le destinât ou non à « la magistrature », — ambition peut-être un peu haute pour un bourgeois de médiocre importance, et qu'il faudrait sans doute, d'accord avec les usages du temps, réduire à l'espérance d'un emploi dans quelque étude de procureur ou de notaire, — toujours est-il qu'il le fit admettre comme élève chez les Jésuites de Dijon (1). Un des anciens condisciples de Jean-Philippe, le P. Gauthier, religieux carme, assurait plus tard à Maret que le futur compositeur s'était distingué « dans le collège par une vivacité peu commune; mais que pendant les classes il chantait ou écrivait de la musique, et qu'il ne passa pas la quatrième » (2). Rendu à sa famille, qui le laissa désormais libre de travailler ou de paresser à sa guise, le jeune homme put se donner à la seule occupation qui lui plût, la musique; il ajouta au jeu du clavecin, du violon et de l'orgue, la lecture de quelques traités, et l'étude de « quelques règles de contrepoint », que, dit Fétis, « lui enseignaient tant bien que mal son père et deux ou trois organistes de Dijon ».

Balbastre, neveu de l'un de ces « deux ou trois organistes », affirmait au contraire à Maret que Rameau n'avait jamais eu de maître de composition (3). Son éducation musicale, dont le même Fétis s'applique à souligner les lacunes — jamais, dit-il, son harmonie ne fut correcte et il ne comprenait rien au contrepoint — son éducation musicale se fit à bâtons rompus, par la pratique, la lecture, la

(1) Nous ne savons sur quelle source s'appuyait Maurice Bourges pour raconter, à propos de la jeunesse de Rameau, que « un conseiller au Parlement, qui l'entendit par hasard, fut frappé de sa vivacité..... et jura que cet enfant était taillé pour la robe » (*Revue et gazette mus. de Paris*, du 30 juin 1839, pag. 201). En supprimant le « par hasard », on peut admettre que le Conseiller en question était le parrain, sur la protection duquel Rameau père pouvait fonder quelques espérances.

(2) Maret, note 4, pag. 44. — Maurice Bourges brodait ainsi qu'il suit le même récit: « Le P. Gauthier, religieux carme, a conservé toute sa vie un traité de Cicéron dont la couverture en parchemin était chargée de notes écrites par Rameau. C'était une exposition de fugues à peu près informe » (*Rev. et gaz. mus.*, 30 juin 1839).

(3) Maret, note 51, pag. 72.

fréquentation des musiciens rencontrés sur son chemin, l'audition ou l'exécution des œuvres de son temps. Son éducation littéraire, trop tôt abandonnée, dut à une piqûre d'amour-propre d'être reprise et poussée du moins jusqu'au strict nécessaire: « Sa dissipation et ses voyages ne lui avaient pas permis d'épurer son langage. Une femme qu'il aimait lui en fit des reproches; il se mit aussitôt à étudier sa langue par principes, et il y réussit au point de parvenir en peu de temps à parler et à écrire correctement ». L'anecdote est contée par Maret simplement pour appuyer ce qu'il avait avancé, que Rameau était « capable des réflexions les plus profondes et du travail le plus opiniâtre, lorsqu'il s'agissait de découvrir la vérité » (1). D'autres écrivains l'ont développée en un petit roman, le seul qu'il leur ait été possible de découvrir ou d'ajouter dans la biographie de Rameau, et ils nous ont montré l'apprenti compositeur amoureux, à dix-sept ans, d'une jolie veuve à laquelle il adressait des billets témoignant aussi éloquemment de son ignorance de la grammaire que de l'ardeur de ses sentiments; sur quoi la jeune femme, presque maternellement, rendait à ce collégien sans orthographe le sérieux service de se moquer de ses lettres et de l'obliger à reprendre au moins l'étude de sa langue.

La même cause sert aux mêmes auteurs à expliquer le départ de Rameau pour l'Italie, et bien que Maret ait écrit: « on ne sait à quel âge il quitta Dijon pour commencer ses voyages » (2), c'est à 1701 que la plupart des biographes fixent la décision du père exilant son fils pour l'arracher au voisinage de la charmante veuve. Rien d'autre part n'indique qu'une intention musicale ait dicté cette résolution. Jean Rameau, d'après ce que nous avons vu jusqu'ici, n'était guère en mesure d'affronter les dépenses d'un voyage d'études pour tel ou tel de ses enfants, et il devait moins songer à choisir une résidence favorable à leur développement artistique, qu'à les faire profiter de quelque occasion avantageuse. La plus plausible des hypothèses ne vaut pas le plus bref des documents: n'essayons pas la première, puisque nous ne possédons pas le second.

---

(1) Maret, pag. 8, et note 9, pag. 45.
(2) Id., note 6, pag. 44.

Toujours est-il certain que le jeune homme demeura peu de temps en Italie, ne s'avança pas au-delà de Milan, et n'en rapporta point d'autre souvenir que le regret de n'y avoir pas séjourné davantage et de n'en avoir pas mieux profité pour le perfectionnement de son goût. Ce regret, exprimé sur le tard de sa vie, recueilli par Chabanon (1), et qui reste une des deux ou trois preuves bien connues de la sincère modestie de Rameau, doit-il être partagé par ses historiens? Des études mieux dirigées et une connaissance meilleure de l'art italien eussent évidemment procuré au jeune musicien une plus grande habileté technique. Mais ce gain très désirable lui eût peut-être coûté la perte d'une part de sa prime-sautière originalité. En apprenant à polir les angles de son génie — qui n'étaient guère moins aigus que ceux de son caractère — et à parler plus correctement une langue moins personnelle, il eût risqué de devenir, au lieu d'un chercheur entêté, d'un novateur hardi, un musicien académique.

Quoique l'on soit assuré du peu d'impression produit sur l'esprit de Rameau par les œuvres entendues en Italie, il ne serait pas indifférent de pouvoir désigner cependant quelques-unes de ces œuvres. Milan, seule ville où il passe pour être quelque temps demeuré, était dès lors vantée comme une grande et magnifique cité; le nombre de ses habitants excédait trois cent mille, et l'on recommandait aux étrangers de la visiter, pour y admirer une centaine d'églises, remplies de reliques et d'objets d'art, et surtout la célèbre cathédrale, aux richesses de laquelle s'ajoutaient des orgues « d'une harmonie merveilleuse » (2). Ces orgues avaient été longtemps touchées par Michelangelo Grancini, mort une trentaine d'années avant l'arrivée de Rameau, mais dont les compositions religieuses survivaient. D'autres églises de Milan possédaient, soit comme organistes, soit comme maîtres de chapelle, des musiciens de renom; c'étaient Francesco della Porta, à Sant'Antonio; Francesco Rossi, à San Celso; Carlo Giuseppe San Romano, à l'église de la Passion; Gio. Batt. Brevi, à la basilique de San Francesco, ainsi qu'à l'église San Fe-

(1) Chabanon, pag. 7.
(2) De Rogissart, *Les délices de l'Italie,* 1706, t. III, pag. 689.

dele, qui appartenait aux Jésuites. Le répertoire des chœurs sacrés était partout abondamment pourvu de compositions à voix seule ou à plusieurs voix, accompagnées soit de la basse continue pour l'orgue, soit de divers instruments.

Rameau, comme ce voyageur français du même temps, le P. Labat, dont M. G. Roberti a récemment rapporté l'opinion (1), dut avoir « de la peine à s'accommoder » au style de composition, et plus encore, aux procédés d'exécution, de la musique religieuse italienne. L'opéra, s'il le fréquenta, ne dut pas lui causer moins de surprise. Milan possédait une salle de spectacle où des représentations étaient données régulièrement et où se faisait, comme en tous les théâtres d'Italie, cette effrayante consommation d'opéras nouveaux, constatée un peu plus tard par un autre écrivain français (2). De tout cela, rien ne fit sur le jeune musicien bourguignon une impression sensible ni durable. Ce qu'il connut plus tard de la musique italienne lui fut révélé à Paris, où l'ignorance des écoles étrangères n'était pas alors si grande qu'on l'assure quelquefois, et où, en particulier, la dispute entre les partisans de la musique italienne et de la musique française ne s'éteignait guère que pour se rallumer. Les concertos et les sonates de Corelli, de Vivaldi, y étaient en grande faveur; certains cercles mondains affichaient une préférence exclusive pour tout ce qui arrivait d'au-delà des Alpes; pendant plusieurs années, à partir de 1724, un Concert Italien fonctionna dans une salle de Louvre; un groupe de chanteurs de l'opéra de Londres, ayant pour « étoile » la célèbre Cuzzoni, s'y produisit avec succès, durant plusieurs mois consécutifs; d'autres chanteurs et cantatrices venus de l'étranger apportaient de temps en temps aux Parisiens des fragments d'opéras italiens, interprétés dans leur langue originale et selon les traditions propres à leur école; de nombreux instrumentistes leur succédaient; en 1733, le compositeur Giovanni Bononcini vint diriger, au Concert Spirituel, l'exécution de quelques-unes de

(1) G. Roberti, *La musica in Italia nel secolo XVIII, secondo le impressioni di viaggiatori stranieri*, dans la *Rivista musicale italiana*, vol. VIII, 1901, pag. 702.

(2) « Les Italiens veulent toujours de nouvelle musique. Leurs opéras sont toujours nouveaux ». Montesquieu (1729), cité par Roberti, *idem*, pag. 706.

ses œuvres. Il y avait des chanteurs et des virtuoses italiens dans la musique du Roi, dans les petits orchestres particuliers des financiers et des princes. La première apparition de l'opéra buffa à Paris eut lieu en 1729; on sait quelle vogue obtinrent en 1746 les représentations de *la Serva padrona*, quelle querelle fut soulevée en 1752 par le retour d'une troupe d'acteurs italiens. A cette époque, l'indifférence n'était plus permise: quelques indices sembleraient prouver que Rameau pencha du côté des Bouffonistes; déjà en 1737, dans un chapitre de sa *Génération harmonique* relatif aux ressources du genre enharmonique, il avait déploré l'incapacité des chanteurs français à s'en servir, et vanté sincèrement les effets qu'en avaient tiré les maîtres italiens: « Il n'y a pas de doute, dit-il, que de pareils accidens en harmonie ne soient propres à de certaines expressions; mais il y a un grand art à savoir en faire usage à propos: cela ne se peut guères encore sur le théâtre françois, à cause du peu d'exercice de nos acteurs sur ce point; le théâtre italien nous offre des scènes admirables dans ce genre, par exemple celle de *Coriolano* qui commence par: *O iniqui marmi* » (1). Le morceau visé dans ces paroles élogieuses était un air d'Ariosti, *Spirate, o iniqui marmi*, tiré de son opéra *Il Coriolano*, représenté à Londres, et que l'un des virtuoses italiens venus à diverses reprises d'Angleterre pouvait avoir fait connaître a Paris. Après les dernières auditions de *la Serva padrona*, Rameau, déjà septuagénaire, écrivit de petits airs pour un opéra-comique en un acte, *le Procureur dupe sans le savoir*, joué vers 1758 sur un théâtre de société, et dans lequel un couplet faisait allusion, d'une manière favorable, « aux accords d'Italie » (2); il tint à l'abbé Arnaud le propos maintes fois cité, et dont on doit accepter le sens, si ce n'est l'expression: « Si j'avais trente ans de moins, j'irais en Italie, Pergolèse serait mon modèle, j'assujettirais mon harmonie a cette vérité de déclamation qui doit être le seul guide des musiciens. Mais, quand on a plus de soixante ans, on sent qu'il faut rester ce que l'on est; l'expérience indique assez ce qu'il conviendrait de faire; le génie refuse d'obéir ».

---

(1) Rameau, *Génération harmonique*, Paris, 1737, p. 153.
(2) Bibl. Nat., Ms. fr. 9253, fol. 124 et suiv.

Rameau ne songeait guère à de telles choses — regrets erronés, paroles chagrines d'un talent fatigué — lorsque, vers sa vingtième année, il abandonnait Milan pour revenir en France, à la suite, dit-on, d'une troupe d'acteurs ambulants dont le directeur l'avait engagé comme violoniste. Sur d'assez vagues données et de plus vagues hypothèses, Maret, de Croix, Fétis et d'autres biographes ont tenté de reconstituer l'itinéraire de Rameau à travers les provinces méridionales de la France. Il y a certitude pour un séjour à Lyon, à une date d'ailleurs indéterminée: car Rameau lui même, en l'un de ses ouvrages théoriques (1), a rapporté l'observation faite en cette ville, de l'instinct musical d'un individu qui chantait la basse fondamentale à l'audition d'une mélodie, et les auteurs des *Mémoires de Trévoux* mentionnent également Lyon parmi les résidences de l'artiste antérieures à 1722: mais les deux textes concernent une époque postérieure aux pérégrinations juvéniles de Rameau; car vers l'année 1701, il n'avait encore aucun soupçon de la basse fondamentale, et c'est en qualité d'organiste que, selon les *Mémoires de Trévoux*, il se fit connaître a Lyon (2).

On s'est aussi servi d'une ligne d'un de ses écrits pour affirmer son passage à Montpellier. Au cours d'une polémique soutenue en 1729 et 1730, et dans laquelle son adversaire anonyme l'avait accusé de tenir sa théorie de la basse fondamentale d'un musicien désigné seulement par son domicile, à Paris, « rue Planche Mibray, à côté d'une lingère » (3), Rameau s'empressa de reconnaître sa dette et de publier le nom du professeur, tout en rectifiant les faits: « Je me suis toujours fait un plaisir de publier dans l'occasion que M. Lacroix, de Montpellier, dont vous avez marqué la demeure, m'avoit donné une connaissance distincte de la Règle de l'octave, à

(1) Rameau, *Réflexion sur la manière de former la voix*, etc., dans le *Mercure de France*, octobre 1752.

(2) *Mémoires de Trévoux*, octobre 1722, pag. 1717 dans le Compte-rendu du *Traité de l'harmonie:* « L'auteur est connu depuis longtemps à Dijon, à Clermont et surtout à Lyon, desjà même à Paris, pour un des grands maîtres qu'il y ait dans le jeu de l'orgue ».

(3) *Mercure de France*, mai 1730, pag. 882. — La rue Planche-Mibray forme aujourd'hui le commencement de la rue Saint-Martin.

l'âge de vingt ans; mais il y a loin de là à la basse fondamentale, etc. » (1).

Fétis a voulu voir dans cet aveu de Rameau la preuve du « peu d'avancement de son instruction musicale », et les conséquences qu'il en a tirées en ce sens ont paru à d'autres musicologues tellement exagérées, que le fait même (pour lequel Fétis n'avait pas cité de sources), a d'abord été nié par M. Quittard et traité de « ridicule anecdote » (2), puis admis avec des restrictions (3). Il n'y avait chez Fétis qu'une méprise. Rameau ne devait à Lacroix que la communication d'un procédé nouveau, ou plus exactement d'un procédé depuis longtemps pratiqué par tous les accompagnateurs, mais nouvellement réduit à des termes faciles à enseigner et à retenir. J.-J. Rousseau, en reproduisant la Règle de l'octave dans son *Dictionnaire de musique,* la définissait une « formule harmonique, publiée pour la première fois par le sieur Delair, en 1700, laquelle détermine, sur la marche diatonique de la basse, l'accord convenable à chaque degré du ton, tant en mode majeur qu'en mode mineur, et tant en montant qu'en descendant » (4). D. Delair, maître de musique à Paris, n'était pas l'inventeur de la Règle de l'octave, dont il n'avait pas fait mention dans son *Traité d'accompagnement* publié en 1690, mais seulement en 1724, dans les feuillets ajoutés au même ouvrage pour un tirage nouveau (5). Dans l'intervalle, un de ses confrères, Campion, « professeur maistre de guitare et de théorbe, ordinaire de l'Académie royale de musique », c'est-à-dire membre de l'orchestre de ce théâtre, avait en 1716 fait paraître un *Traité d'accompagnement et*

(1) *Mercure de France,* juin 1730, vol. II, pag. 1337.

(2) H. Quittard, art. *Rameau,* dans la *Grande Encyclopédie,* t. XXVIII, pag. 115.

(3) Quittard, dans la *Revue d'hist. et de crit. mus.,* avril 1902, pag. 159.

(4) J.-J. Rousseau, *Dictionn. de musique,* art. *Règle de l'octave* (1e édit., 1767). La double formule chiffrée de la Règle de l'octave appliquée au mode majeur et au mode mineur est reproduite dans les planches qui accompagnent toutes les éditions du Dictionnaire.

(5) *Traité d'accompagnement pour le Théorbe et le Clavessin ... composé par D. Delair. Se vend à Paris chez l'auteur ....* 1690. — *Nouveau traité d'accompagnement ... composé par D. Delair ...* 1724. Ce « nouveau » traité n'est qu'un second tirage du précédent, augmenté de 4 ff. au commencement et de 10 pag. à la fin.

de composition selon la règle des octaves de musique, auquel il joignit en 1730 une *Addition* contenant « une manière particulière de faire ces octaves sur le théorbe et la guitare, qui est de l'invention de feu M. de Maltot », autre théorbiste, son prédécesseur à l'Opéra (1). Ni Campion, ni Delair, ne se prétendaient donc les auteurs de la fameuse règle, dont le second démontrait, au contraire, l'insuffisance. Plus tard encore, et lorsque l'usage s'en trouva partout acclimaté, un vieil artiste hollandais, Quirinus van Blankenburg, s'avisa de la réclamer comme son propre bien. Dans un ouvrage de théorie élémentaire imprimé à La Haye en 1739, il raconta comment, cinquante ans auparavant, en 1680, alors qu'il fréquentait les cours de l'Académie de Leyde, il se mit, sur l'invitation d'un professeur de mathématiques, à chercher les termes de quelque formule précise qui offrît le résumé des doctrines et des usages établis dans la pratique de l'accompagnement; comment cette recherche, poursuivie avec un grand zèle, à l'aide surtout de traités italiens, l'avait conduit à la constitution de deux échelles chiffrées, l'une majeure, l'autre mineure; comment cette découverte, aussitôt communiquée à l'organiste de la cathédrale de Leyde, un certain Schombag, de son vrai nom Lotharius Zumbag van Koesfelt (2), s'était immédiatement introduite dans son enseignement, au point d'être appelée « règle de Schombag »; et comment enfin, Van Blankenburg ayant agi avec la même confiance vis-à-vis d'un amateur qui se rendait à Paris, celui-ci transmit la formule à Campion, qui se l'appropria (3).

La Règle de l'octave n'avait donc pas encore été imprimée, et, malgré sa simplicité, passait pour un des plus merveilleux « secrets de l'accompagnement », lorsque Lacroix la fit connaître à Rameau, âgé de vingt ans. Fut-ce bien à Montpellier, comme l'a compris

(1) *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique ... par le sieur Campion* ... A Paris, chez la veuve G. Adam ... 1716. — *Addition au traité d'accompagnement et de composition par la règle de l'octave*, etc., 1730.

(2) Ce musicien fut organiste de la cathédrale de Leyde, de 1699 à 1707. Voy. Eitner, *Quellen-Lexikon*, t. V., pag, 408.

(3) Van Blankenburg, *Elementa musica of nieuw licht tot het welverstan van de music*, etc., 'S Gravenhage, 1739, cité par Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas*, t. I, pag. 58 et suiv.

Maret, qui d'ailleurs ne reproduit pas exactement le nom du professeur (1) ; fut-ce plutôt, comme le pense M. Quittard, à Paris, où le jeune musicien bourguignon arriva très peu après sa vingtième année, et où le fragment du *Mercure* nous montre « M. Lacroix, de Montpellier », établi en 1730? Entre les musiciens de ce nom qui nous sont connus comme ayant habité Paris vers cette époque, le plus renommé, François de La Croix, prêtre, compositeur, maître des enfants de l'église Saint-Paul, puis de la Sainte-Chapelle jusqu'à sa mort en 1759, doit être écarté parce qu'il était originaire du diocèse de Senlis (2). Nous ignorons le prénom et l'origine de « M. de La Croix », organiste de l'église Saint-André-des-Arcs, dont un rédacteur d'almanach disait en 1732 : « C'est un des organistes de Paris du premier ordre ; et pour donner le dernier coup de pinceau à son portrait, il suffit de dire qu'il est fils d'un habile maître et que de plus il avoit été choisi par le feu Roi (3) pour jouer à son petit couvert, ce qu'il a fait jusqu'à la mort de ce grand prince » (4). Il y aurait, d'après ce texte, quelque probabilité à supposer que ce de La Croix est celui que désigne le *Mercure de France* de 1730. Mais lors même que la question de personne semblerait tranchée, la question de lieu resterait encore indécise. Les recherches de M. Quittard ont toutefois établi que si Rameau visita jamais Montpellier, ce ne put être qu'en passant, en traversant les villes du midi pour chercher un établissement, nous dirons mieux, un gagne-pain.

Deux documents nouveaux, que M. Quittard a produits, fixent en effet d'une manière précise et presque sans lacune l'emploi du temps de Rameau, depuis son retour d'Italie jusqu'à son premier voyage à Paris. L'un de ces documents nous le montre accepté pour maître de musique de l'église cathédrale d'Avignon, le 14 janvier 1702, d'une manière toutefois provisoire, et en attendant que les négociations entamées avec le célèbre compositeur Jean Gilles aient abouti. Le second document est un bail passé le 23 juin 1702 par « Jean

---

(1) Maret, note 7, pag. 44, orthographie le nom Delacroix.

(2) Archives de la Sainte-Chapelle.

(3) Louis XIV, mort en 1715.

(4) *L'Agenda du voyageur, ou Calendrier des fêtes et solennités de la cour et de Paris*, etc., 1732, pag. 51.

Rameau, maître organiste, originaire de Dijon » avec le chapitre de la cathédrale de Clermont, pour tenir pendant six ans le grand orgue de cette église. Le bail qui comptait du 1er mai écoulé, finissait au 1er mai 1708 : Rameau ne l'acheva pas. Sans découvrir la date de son départ, M. Quittard a du moins constaté qu'un nouveau traité avait été passé le 17 octobre 1706 avec un autre organiste, Charles Guyard (1). Un intervalle de plus d'une année avait séparé cette nomination du départ de Rameau, que nous allons voir installé à Paris dès l'été ou le printemps de 1705.

Une anecdote célèbre relative à son séjour à Clermont doit auparavant nous arrêter un instant. Contée par Maret, cette historiette a été rapportée à l'année 1722 et au second passage de Rameau en Auvergne par les historiens qui, avant la découverte de M. Quittard, ignoraient le bail de 1702 (2). Bien que sa vraisemblance devienne plus grande dès que l'on peut, selon la proposition du nouveau biographe, la reculer jusqu'à la vingt-deuxième année du maître, un doute singulier, et qu'il nous faut indiquer, naît de son rapprochement avec une autre relation, qui se rapporte à la carrière de Claude Rameau, et non de Jean-Philippe.

Celui-ci, dit Maret, demandait la résiliation du contrat qui le liait à l'orgue de Clermont : « Si la noble ambition de paroître sur un théâtre plus vaste excitoit Rameau à réclamer sa liberté, la supériorité de ses talents rendoit le chapitre insensible à ses prières. Sa résistance força Rameau à recourir à un moyen extraordinaire, moyen blâmable, mais qui produisit tout l'effet qu'il en espéroit. — Le samedi dans l'octave de la Fête-Dieu, au salut du matin, étant monté à l'orgue, Rameau mit simplement la main sur le clavier au premier et au second couplet ; ensuite il se retira, et ferma les portes avec fracas ; on crut que le souffleur manquoit, et cela ne fit aucune impression. Mais au salut du soir, il ne fut pas possible de prendre le change, et l'on vit qu'il avoit résolu de témoigner son mécontentement par celui qu'il alloit donner aux autres. Il tira tous les

(1) Quittard, dans la *Revue d'hist. et de crit. mus.*, mars 1902, pag. 110 et suivantes.

(2) Nous sommes du nombre et n'avons parlé dubitativement de la même anecdote qu'en la datant de 1722, dans nos articles du *Guide musical*, déjà cités.

jeux d'orgues les plus désagréables, et il y joignit toutes les dissonances possibles. En vain lui donna-t-on le signal ordinaire pour l'obliger à cesser de toucher; on se vit forcé de lui envoyer un enfant de chœur; dès qu'il parut, Rameau quitta le clavier et sortit de l'église. Il avoit mis tant d'art dans le mélange des jeux et dans l'assemblage des dissonances les plus tranchantes, que les connaisseurs avouoient que Rameau seul étoit capable de jouer aussi désagréablement (1). Le chapitre lui fit faire des reproches; mais sa réponse fut qu'il ne jouerait jamais autrement, si l'on persistait à lui refuser sa liberté. On sentit qu'on ne le détermineroit pas à abandonner le parti qu'il avait pris. On se rendit; le bail fut résolu; et les jours suivants il témoigna sa satisfaction et sa reconnoissance en donnant sur l'orgue des pièces admirables. Il se surpassa le jeudi de l'octave après la rentrée de la procession; c'étoit le jour où il jouoit pour la dernière fois. Il mit dans son jeu tant de douceur, de délicatesse et de force, de brillant et d'harmonie, qu'il fit passer dans l'âme des assistants tous les sentiments qu'il voulut leur inspirer, et qui rendirent plus vifs les regrets de la perte qu'on alloit faire » (2).

Il est assez surprenant de trouver le récit d'une scène identique dans l'*Histoire de Notre-Dame de Dijon*, avec Claude Rameau pour acteur principal, au lieu de Jean-Philippe, et en face de lui une confrérie de marchands, au lieu d'un chapitre de chanoines. Bien des années après le temps où son père et son frère avaient tenu les orgues de Notre-Dame, Claude Rameau était devenue organiste de la même paroisse. Sur la fin de 1735, deux délégués de la confrérie des marchands merciers étaient venus le prier de jouer à l'occasion de la fête de leur patron, Saint Maur, le 15 janvier 1736; Claude Rameau y avait consenti, non sans exiger la promesse d'être payé généreusement, « en égard à sa supériorité dans son art »; après quelques semaines d'attente, il assigna les deux délégués devant le vicomte majeur, réclamant 24 livres pour honoraires, 1 livre 10 sous pour réparations préalablement faites à l'orgue, et 10 sous pour le souffleur; les délégués se retranchèrent derrière leur confrérie,

---

(1) Le brave médecin n'oublie pas qu'il a pour mission de prononcer un *Eloge* académique !

(2) Maret, *Eloge hist. de Rameau*, pag. 61 et 70, notes 31 et 47.

la confrérie derrière les « mépartistes », ou bénéficiers de l'église, les mépartistes derrière la fabrique, et bientôt tout ce que Dijon comptait de gens de loi s'occupa de ce procès. Sur les observations amiables des membres de la fabrique, l'organiste consentit à jouer encore, en janvier 1737, à la fête de la confrérie. « Mais il paraît, dit M. Bresson, qu'en épargnant le scandale de son absence, il causa un autre scandale par la manière dont il se comporta. Les confrères de Saint Maur lui signifièrent en effet, dès le 19 janvier, une sommation dans laquelle ils lui reprochèrent: de n'avoir commencé à jouer aux premières vêpres qu'à l'hymne, et encore, avec quelques tuyaux seulement, tout discordants, à tel point que le clergé fut obligé de chanter le *Magnificat* tout au long; d'avoir agi avec une affectation de mépris si prononcée, qu'il avait fait venir auprès de lui quelques musiciens de ses amis, pour les rendre témoins de sa conduite, d'autant plus indécente que le Saint-Sacrement était exposé; et de n'avoir pas même paru à la grand'-messe le jour de la fête » (1).

Quoique les enjolivements littéraires du récit de Maret manquent à cette anecdote, le fond ressemble tellement à ce que nous venons de lire dans l'*Eloge* du grand Rameau, que nous sommes fortement amenés à supposer chez le secrétaire de l'Académie de Dijon, une confusion entre les prouesses des deux frères. Les documents sur lesquels s'appuie M. Bresson sont des pièces d'archives, contemporaines du fait auquel elles se rapportent. Parmi les correspondants de Maret figure bien M. de Féligonde, un académicien de Clermont: mais ce personnage, né en 1729, ne pouvait lui avoir donné que par ouï-dire des renseignements sur des faits accomplis vingt-cinq ans avant sa naissance, et plus de soixante ans avant l'époque où Maret l'interrogeait (2).

Quelles que fussent les circonstances qui avaient accompagné son départ de Clermont, Rameau était installé à Paris en 1706 et y faisait graver sa première œuvre. Bien que cette œuvre — un *Premier livre de pièces de clavecin* — eût été mentionnée par une di-

(1) J. Bresson, *Hist. de N.-D. de Dijon*, pag. 533 et suiv.

(2) Une courte notice sur Michel Pélissier de Féligonde se lit dans la *Biographie des personnages d'Auvergne*, etc., par Aigneperse, 1834, t. I, pag. 267.

zaine d'écrivains (1), son existence fut niée en 1864 par Farrenc d'une façon tellement péremptoire (2), que Fétis ne crut pas devoir en admettre le titre dans sa liste des compositions de Rameau. L'honneur d'en avoir de nos jours découvert et décrit un exemplaire appartient à M. Arthur Pougin, qui fit cette heureuse trouvaille à la Bibliothèque Nationale de Paris, et déduisit irréfutablement du titre même la preuve d'un premier séjour de Rameau à Paris (3).

Le titre était ainsi conçu: PREMIER LIVRE | DE PIECES DE CLAVECIN | COMPOSÉES PAR MONSIEUR RAMEAU ORGANISTE | des RR. PP. Jésuites de la Ruë S^t Jacques | et des RR. PP. de la Mercy | *Gravées par Roussel* | 1706 | A PARIS | Chez l'Auteur vieille Ruë du Temple vis-à-vis les consignations chez un perruquier | Roussel graveur au bout de la ruë de la Parcheminerie du côté de la Ruë de la Harpe | Foucaut ruë S^t Honoré à la Regle d'or.

De côté, dans un espace vide, est ajouté en très petits caractères: Prix une piece de trente sols neuve.

Le tout est renfermé dans un joli encadrement gravé, qui représente une réunion variée d'instruments de musique, avec le nom du dessinateur « Desmarest invenit », placé à gauche, sur le bord de la table d'un clavecin ouvert, et les mots « Gravez par C. Roussel », tracés à droite, sur la boiserie d'un buffet d'orgue. M. Pougin, qui a mentionné l'intérêt de ce frontispice, et les éditeurs des *Œuvres*

(1) PAPILLON, *Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*, t. II, 1742, pag. 186. — MARET, note 29, pag. 60. — *Le Nécrologe des hommes célèbres*, 1765, pag. 111. — LA BORDE, *Essais*, t. III, 1780, pag. 469. — CHORON ET FAYOLLE, *Dict. histor. des mus.*, t. II, pag. 198. — MAURICE BOURGES, dans la *Revue et gazette mus.*, du 11 juillet 1839. — MUTEAU ET GARNIER, *Galerie bourguignonne*, t. III, pag. 24. — DENNE-BARON, art. Rameau de la *Nouv. biogr. gén.* — POISOT, *Notice sur Rameau*, pag. 12, etc.

(2) « Les biographes, dit Farrenc (*le Trésor des pianistes*, t. I, Notice sur Rameau), ont mis une grande confusion dans la liste qu'ils ont donnée [des pièces de clavecin de Rameau]. Ils en annoncent quatre livres sous les dates de 1706, 1721, 1736 et s. d. Tout cela est inexact. L'erreur provient de Maret et de La Borde, que l'on a toujours copiés sans songer à vérifier leurs citations. Le fait est qu'il n'existe que deux livres de pièces pour clavecin seul: le premier publié à Paris en 1731 et le second s. d. ». A ces lignes de Farrenc s'appliquent justement ses propres paroles: Tout cela est inexact.

(3) A. POUGIN, *Rameau, essai*, etc., pag. 20.

complètes de Rameau, qui en ont donné une reproduction en fac-simile dans le premier volume de leur collection, n'ont pas remarqué que tout le titre est écrit à la main dans l'espace ménagé au centre de l'encadrement, et que cet encadrement lui-même, loin d'avoir été exécuté pour l'œuvre de Rameau, appartenait au graveur et éditeur Roussel, qui s'en servait pour publier des compositions musicales d'auteurs et de genres différents. En examinant l'épreuve de cette gravure qui se trouve placée en tête des *Pièces de clavecin* de Rameau, on est surpris de voir au sommet de la planche un cartouche couronné renfermant les initiales F P, qui n'ont aucun rapport avec le nom de Rameau; on s'aperçoit ensuite qu'une date, 1705, formée de chiffres très petits, a existé dans la planche gravée, au bas de l'espace central laissé vide pour l'inscription du titre, et que cette date a été à demi effacée; qu'enfin l'adresse gravée au-dessous de l'encadrement: « A Paris, chez Roussel graveur ruë S. Jacq. au bout de la ruë des (sic) la Parcheminerie du côté de la rue de la Harpe », a subi de même une modification, par laquelle le nom de « la Parcheminerie » a été substitué à un nom antérieur effacé dont subsiste l'article pluriel *des*. Tous ces indices portent à rechercher s'il existe une œuvre précédée du même frontispice, publiée en 1705, et dont le nom d'auteur s'accorde avec les initiales F. P.; or, précisément dans le même dépôt que l'œuvre de Rameau, c'est-à dire à la Bibliothèque Nationale, nous trouvons un recueil remplissant toutes ces conditions. Il est intitulé: AIRS SERIEUX | ET À BOIRE | composez | PAR MONSIEUR PAULIN | *gravez par Cl. Roussel* | A PARIS Chez PIERRE RIBOUT proche les Augustins | ROUSSEL graveur Rue de la Parcheminerie | du côté de la Rue de la Harpe | et FOUCAUT Ruë S[t] Honoré à la Regle d'Or. | Avec Privilege du Roy 1705. — Le privilège du roi, daté du 17 octobre 1705, gravé, selon l'usage, au dernier feuillet du volume, et dont le texte fut transcrit, le 27 octobre, sur le registre de la communauté des libraires de Paris (1), avait été accordé pour huit ans, et pour Paris seulement (privilège local) à « Frédéric Paulin » (2). L'encadrement qui avait, à ce qu'il

---

(1) Bibl. Nat., Ms., fr. 21, 949, pag. 42.

(2) Frédéric Paulin, auquel Fétis n'a point fait place dans sa *Biographie des musiciens*, publia dans la même année, en se servant du même privilège, mais

semble, déjà servi avant les *Airs* de Paulin (1), continua d'être employé après les *Pièces* de Rameau, car nous le retrouvons en tête du *Triomphe de l'Amitié*, de Grenet, qui parut en 1714 (2); cette fois, la planche avait été retouchée, et les initiales F. P. se trouvaient remplacées par un double blason aux armes de France et d'Orléans, dont l'introduction se motivait par la dédicace de Grenet à la duchesse de Berri.

En 1706 Rameau, jeune, pauvre et inconnu, ne songeait à faire, pour la publication de son premier ouvrage, ni les frais d'un frontispice gravé, ni ceux d'un privilège (3). Il n'y joignit pas davantage une de ces dédicaces, que bien peu de ses confrères négligeaient d'adresser à quelque personnage de marque, mais à l'humilité desquelles son caractère ne se plia jamais. Son recueil contenait, en sept feuillets de format in-quarto oblong, neuf petites pièces conçues dans les formes ordinaires des airs à danser (Prélude, allemande, deuxième allemande, courante, gigue, sarabande (avec double), Vénitienne, gavotte et menuet), et que l'unité de la tonalité rattachait les unes aux autres en manière de *Suite*, sans que le titre en fît mention. La dernière était suivie de l'explication de sept signes d'agréments employés dans le courant du volume (4). Aucune des pièces

---

non du même frontispice, un recueil de Motets à une, deux et troix voix avec la basse continue, qui existe aussi à la Bibl. Nat.

(1) C'est ce qui résulte de la correction de l'adresse, qui se remarque au-dessous du frontispice gravé, dans le livre de Paulin comme dans celui de Rameau.

(2) LE TRIOMPHE DE L'AMITIÉ | divertissement | composé par M^r GRENET | DÉDIÉ | À MADAME LA DUCHESSE DE BERRI | *Chanté devant elle à Fontainebleau* | *le 15 octobre 1714* | *Gravé par Roussel* | A PARIS | *Chez M^rs Robineau M^re graveur place Dauphine* | *Roussel graveur rue Saint Jacques* | *Blezimar proche la Croix des Petits Champs* (Bibl. Nat.).

(3) Les mots: *Avec privilège du Roi*, qui se lisent dans l'encadrement gravé (et non, comme pour le recueil de Paulin, à la suite du titre) ne se rapportent pas aux pièces de Rameau, mais à l'une des publications antérieures munies du même frontispice. Si Rameau avait pris un privilège pour son *Premier livre de pièces de clavecin*, un extrait en aurait été imprimé à la fin du volume, et le texte entier aurait été transcrit dans les Registres de la Communauté des libraires.

(4) Les pièces du livre de 1706 ont été réimprimées pour la première fois dans le tome I, pag. 1 à 18, des *Œuvres complètes* de Rameau, avec un fac-simile du frontispice gravé, mais sans reproduction de l'explication des agréments, ceux-ci ayant été ou traduits, ou supprimés, dans cette réédition.

n'annonçait l'originalité ni l'ingéniosité expressive qui devaient se développer d'une façon si puissante dans des œuvres postérieures. Une seule portait un titre inusité: Rameau l'avait appelée *Vénitienne*, en mémoire certainement de la comédie-ballet de ce nom, que Houdar de la Motte et Michel de La Barre avaient fait représenter à l'Académie royale de musique, peu de mois auparavant, le 26 mai 1705. La petite pièce de Rameau ne s'inspirait cependant d'aucun des thèmes de cet opéra. Y avait-elle été introduite, à titre d'air à danser, dans la « Feste des Barcarolles » ou dans la « Feste des Masques », entre un menuet, une gigue et une *forlana*? La chose ne serait pas absolument impossible, puisque la partition de *la Vénitienne* laisse place à des intercalations (1); elle ne serait guère probable cependant, étant donnés le peu de notoriété de Rameau à cette époque et l'absence de toute allusion à un tel fait dans aucun document postérieur, notamment dans la lettre qu'il écrivit en 1727 à l'auteur du livret de cette comédie-ballet (2).

Toujours est-il que deux conclusions se déduisent aisément de la présence de cette *Vénitienne* dans le livre de Rameau : premièrement, il est probable que s'il ne collabora point aux ballets de l'opéra de La Barre, il assista du moins à ses représentations : par conséquent il devait se trouver à Paris dès le printemps de 1705. En second lieu, il ne peut avoir écrit le même petit morceau qu'à Paris, après l'apparition de l'ouvrage dont il porte le nom : par conséquent il

---

(1) Il fut mis en vente chez Christophe Ballard une édition manuscrite de cet opéra, c'est-à-dire une édition dont chaque exemplaire était copié, avec seulement le titre imprimé: LA VENITIENNE | Comédie-ballet | mise en musique | par Monsieur de La Barre, ordinaire de l'Académie Royale de Musique. | A PARIS | Chez Christophe Ballard, etc., MDCCV. In-fol. obl. de 198 pages. (Bibl. Nat.). On peut y remarquer, à la pag. 151, avant l'air: « L'objet qui m'a charmé », les mots: « Icy les Violons préludent », et à la pag. 178, avant la Marche des Masques, les mots: « On prelude en G ré sol ». Il y avait donc dans cet opéra des intercalations de pièces instrumentales étrangères à l'œuvre elle-même. Michel de La Barre était, selon Brossard, « le plus excellent joueur de flûte traversière qui soit à Paris et c'est lui qui a mis cet instrument en vogue ».

(2) La petite pièce de Rameau ne fut pas la seule à laquelle le succès de l'opéra de La Barre ait à la même époque imposé un titre. On trouve une autre « Venitienne », anonyme, dans le recueil: *Pièces choisies pour le clavecin de différents auteurs*, Paris, Christophe Ballard, MDCCVII. (Bibl. Nat.).

n'avait pas apporté de Clermont son livre tout entier, prêt à être gravé, mais il dut au contraire l'achever seulement dans la capitale, en s'inspirant des exemples des clavecinistes à la mode.

Le jeune musicien dijonnais était venu à Paris pour chercher fortune et pour se perfectionner dans son art par le voisinage, l'audition ou les leçons des artistes célèbres, et la grande renommée de l'organiste Louis Marchand l'entraînait à l'école de ce maître, qui touchait à l'apogée de ses succès de virtuose et de compositeur. Né à Lyon le 2 février 1669 (1), fixé à Paris peu d'années avant 1700, et déjà titulaire à cette date des orgues de plusieurs églises ou monastères, il attirait, partout où il se faisait entendre, une foule d'auditeurs, que guidaient l'étude ou la mode. Une petite poésie laudative, jointe selon l'ancien usage à l'une de ses œuvres, rend témoignage de cette vogue:

Lorsqu'en un temple saint vous vous faites entendre,
On y voit en foule accourir
La cour, la province et la ville.
Et dans ces flots nombreux d'un auditoire habile
Que vostre merite vous fait,
C'est toujours le plus difficile
Qui s'en va le plus satisfait (2).

Aux succès de l'exécutant, Marchand ajoutait ceux du compositeur. En 1699 et 1700, il avait publié coup sur coup un livre de pièces de clavecin, un livre de pièces d'orgue, dont il promettait (3) de donner

---

(1) Une notice biographique sur Louis Marchand, rédigée par M. André Pirro, précède, dans les *Archives des maîtres de l'orgue,* de M. Alexandre Guilmant, t. III, pag. 51 et suiv., la réédition du recueil posthume de 1732 intitulé *Pièces choisies pour l'orgue de feu le grand Marchand.*

(2) Cette pièce, imprimée en tête du second livre de pièces de clavecin de Marchand (1703), est signée *de Saint-Lambert:* on doit se garder de toute confusion avec le célèbre poète des *Saisons,* le Marquis de Saint-Lambert, né quinze ans plus tard, en 1717. L'auteur des vers adressés à Marchand était certainement le musicien qui publia en 1702 et en 1707 les *Principes du clavecin* et le *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments.*

(3) On lit dans le *Mercure galant* les annonces de ces publications. Au mois d'août 1699, pag. 188: « M. Marchand, organiste de l'église de Saint-Benoist, des PP. Jésuites de la rue S[t] Jacques et du grand couvent des Cordeliers, vient de

la suite de trois en trois mois, des motets (1), et quelques petits airs insérés dans des recueils. De tout cela nous ne connaissons aujourd'hui que le *Premier livre de pièces de clavecin*, en un tirage daté de 1702, qui fut suivi en 1703 d'un *Second livre* (2).

La nomination de Marchand au poste d'organiste du roi, fut la consécration officielle de sa renommée. Autour de lui se groupaient des élèves dont les uns, comme Guilain, lui dédiaient leurs ouvrages (3), dont les autres, comme Dumage, se réclamaient de lui et disaient avoir « tâché de faire selon la savante école et dans le goût de l'illustre M. Marchand, mon maître » (4). Daquin, au début de sa carrière, et auquel fut confié en 1706 l'orgue du Petit Saint-Antoine, « se proposait Marchand pour modèle » (5). Rameau, dès

mettre au jour un recueil de pièces de clavecin de sa composition, dédié au Roy. Il continuera tous les trois mois de donner alternativement une suite de pièces de clavecin avec une suite de pièces d'orgue de chaque ton. Elles se vendent chez l'auteur, rue S[t] Jacques ». — Au mois de janvier 1700, pag. 232 : « Le public, qui a reçu avec tant d'applaudissements la première suite de Clavessin qu'il donna il y a quelque temps, sera sans doute ravi d'apprendre qu'il donne la première suite des Pièces d'orgue du premier ton, et que pour tenir sa parole, elle sera incessamment suivie des autres, auxquelles il joindra une instruction pour le toucher du Clavessin, le mélange particulier des jeux, et l'exécution sur l'orgue. Toutes ces pièces se vendent chez l'auteur ».

(1) *Mercure galant*, juillet 1700, pag. 170 : « On trouve chez le S[r] Roussel ... plusieurs motets de M[r] Marchand, organiste du roi et ordinaire de sa musique ».

(2) Livre premier | Pieces de clavecin | composées | par Monsieur Marchand Organiste de l'Église de S. Benoist, | des RR. PP. Jesuites de la rue S. Jacques & du grand | Couvent des RR. PP. Cordeliers | dédiées au Roy | A Paris | Chez Christophe Ballard, Seul Imprimeur du Roy pour | la Musique, rue S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse | M.DCC.II. | Avec Privilege de Sa Majesté. — Livre Second ... M.DCC.III. (Bibl. Nat.).

(3) Guilain, que le *Mercure* de mai 1702, pag. 202, appelle un « fameux organiste », fut l'auteur d'un livre de *Pièces d'orgue pour le Magnificat sur les huit tons différens de l'Église, dédiées à M[r] Marchand, l'an 1706*, qui existe en copie à Berlin (Joachimsthal) et à Breslau. Voy. Eitner, *Quellen-Lexikon*, t. IV, pag. 420. Malgré l'opinion de M. Eitner, nous ne croyons pas à l'identité de l'organiste Guilain et du claveciniste Antoine Guislain.

(4) *Premier livre d'orgue, contenant une suite du premier ton, ... composé par le Sieur Du Mage ... Se vend chez l'auteur à Saint-Quentin, et à Paris chez Roussel* ... 1708 (Bibl. Nat.). Ce livre a été réédité par M. Alexandre Guilmant, dans ses *Archives des maîtres de l'orgue*, t. III, pag. 129 et suiv.

(5) A. Pirro, *Notice sur Louis-Claude d'Aquin*, dans les *Archives des maîtres de l'orgue*, t. III, pag. 156.

son arrivée à Paris, devait donc se ranger parmi les disciples d'un maître que la voix publique mettait au premier rang de son art.

L'auteur anonyme de l'*Éloge de Rameau* inséré dans le *Mercure de France,* écrit: « Nous tenons de lui-même qu'il s'était logé d'abord vis-à-vis le monastère des Cordeliers pour être à portée d'entendre le célèbre Marchand, organiste de cette église. Il chercha à connaître ce grand maître, qui serait encore admirable et admiré de nos jours. Il convenait avec une noble franchise qu'il devait à cette liaison beaucoup de lumières tant sur la composition de la musique que sur la pratique sçavante de l'instrument dont (sic) il touchoit » (1). Le monastère des grands Cordeliers était situé sur la rive gauche de la Seine, entre la rue des Cordeliers (aujourd'hui rue de l'École de médecine) et la rue des Fossés de Monsieur le Prince (2). Si donc Rameau fit choix tout d'abord d'un domicile rapproché de ce monastère, il en changea dès qu'il eut obtenu les deux postes mentionnés au titre de ses Pièces de 1706, d'organiste des PP. Jésuites de la rue Saint-Jacques et des PP. de la Merci, et alla se loger dans le voisinage de ces derniers religieux (3), à l'adresse indiquée sur le même livre de Pièces de clavecin, c'est-à-dire « Vieille rue du Temple, vis-à-vis les Consignations, chez un perruquier ».

D'après le récit de Maret, Marchand avait d'abord très bien accueilli Rameau, et lui avait fait « beaucoup d'offres de service; ensuite il lui demanda à voir quelques-unes de ses pièces d'orgue... mais dès qu'il les eut vues, il conçut de la jalousie contre Rameau et ne voulut plus s'employer pour lui » (4). Il serait assez difficile de croire que les compositions de Rameau à cette époque — compositions dont les jolies, mais inoffensives petites pièces du mince volume de 1706 indiquent assez le niveau — eussent pu exciter à

(1) *Mercure de France,* octobre 1764, vol. I, pag. 185.

(2) Une partie du grand couvent des Cordeliers subsiste à côté des nouveaux bâtiments de la clinique de l'École de Médecine, et sert de local au musée Dupuytren.

(3) Le monastère et l'église des PP. de la Merci pour la rédemption des captifs étaient situés rue du Chaume (aujourd'hui rue des Archives), près la rue de Bracque.

(4) Maret, note 8, pag. 44.

ce point la jalousie d'un homme « arrivé »; mais la bizarrerie d'humeur, l'excessive vanité de Marchand sont connues par d'autres anecdotes; le prétexte d'un froissement entre le maître et l'élève pouvait avoir surgi à propos de l'orgue de la maison des Jésuites de la rue Saint-Jacques, qui appartenait à Marchand en 1700, selon le *Mercure*, en 1703 encore, d'après le titre de son Second livre de pièces de clavecin, et dont Rameau se trouvait titulaire en 1706, comme le prouve le titre, précédemment cité, de son premier ouvrage. Il est impossible de dire si le jeune musicien devait la possession de ce poste à la protection de Marchand, ou s'il se trouvait, au contraire, lui avoir succédé sans son assentiment. Quoiqu'il en soit, un changement d'attitude de Marchand vis-à-vis de Rameau pourrait, avec l'insuffisance de ses ressources et la difficulté de se créer une situation selon ses rêves, achever d'expliquer le découragement du jeune musicien et son départ de Paris. Le peu d'importance musicale et financière des deux postes qu'il occupait chez les PP. Jésuites et les PP. de la Merci n'en faisait guère, ainsi que l'a démontré M. Quittard, qu'une « situation d'attente ». Au mois de septembre 1706, un concours sur lequel notre confrère a donné des renseignements inédits, fut ouvert pour la nomination d'un organiste en l'église paroissiale Sainte-Madeleine de la Cité. Bien que la fabrique eut annoncé à l'avance que le vainqueur « ferait sa soumission de n'avoir aucun autre orgue », Rameau se fit inscrire parmi les nombreux candidats, dont six, — Manceau, Calvière, Vaudry, Poulain, Dornel et Rameau, — prirent part à l'épreuve solennelle. Rameau fut déclaré « le plus habile » par un jury dans lequel siégeaient, avec le curé et les marguilliers, trois organistes, Gigault, Montalan et Dandrieu. Peut-être avait-il espéré amener par son talent la fabrique à moins de rigueur sur la question du cumul : il n'en fut rien, et n'ayant pas voulu de son côté renoncer à ses deux orgues des Jésuites et de la Merci, il se vit préférer Dornel (1).

Ce fut peu de temps après cet événement qu'il abandonna Paris. Nous retrouverons à Dijon sa trace, que de 1707 à 1715 tous ses

(1) Quittard, dans la *Revue d'hist. et de crit. mus.*, avril 1902, pag. 154 et suiv.

biographes ont perdue. Mais il n'est pas inutile de se demander quels souvenirs artistiques il emportait de la capitale; les leçons ou les exemples de Marchand n'y avaient certainement pas été sa seule préoccupation ; en assistant aux représentations de l'Académie royale de musique, aux auditions solennelles des églises, aux petits concerts de chambre donnés dans les salons, il avait pu acquérir la connaissance et jusqu'à un certain point subir l'influence des œuvres les plus estimées en ce temps. A l'Académie royale de musique, Lully, mort depuis près de vingt ans, régnait encore en maître; de 1703 à 1706, les reprises de dix de ses plus célèbres opéras — *Cadmus*, *Psyché*, *Persée*, *Armide*, *Isis*, *Acis et Galathée*, *Bellérophon*, *le Triomphe de l'Amour*, *Roland*, *Alceste* — alternèrent avec les premières représentations d'un même nombre d'ouvrages nouveaux, pour la plupart assez froidement accueillis: *Ulysse et Pénélope*, de Rebel; *les Muses*, de Campra (1703); *le Carnaval et la Folie*, de Destouches; *Iphigénie en Tauride*, de Desmarets et Campra; *Télémaque*, de Campra (1704); *Alcine*, encore de Campra; *la Vénitienne*, de La Barre; *Philomèle*, de Lacoste (1705); *Alcyone*, de Marais; *Cassandre*, de Bouvard et Bertin; *Polyxène et Pyrrhus*, de Collasse (1706). Nous avons vu comment l'une des premières petites compositions de Rameau se trouvait rattachée, tout au moins par une similitude de titre, à un opéra de La Barre. Le jeune organiste bourguignon était encore à Paris lorsque, peu de mois après *la Vénitienne*, fut donnée *Alcyone*, de Marais, dont une symphonie, la « tempête », émerveilla les amateurs et surprit les musiciens: cette page, ainsi que d'autres fragments à intentions descriptives répandues dans le recueil de *Pièces de viole* du même auteur, était certainement de nature à agir sur les tendances pittoresques du génie de Rameau; en même temps les ouvrages de Lully et de quelques-uns de ses successeurs lui offraient les modèles dès lors classiques de la déclamation musicale française. A l'église, il retrouvait les mêmes maîtres, et à bien peu de différence près, le même style de composition. Encouragés par Louis XIV à rechercher un grand luxe de moyens sonores, Lully et Lalande avaient définitivement associé l'orchestre aux voix dans la musique religieuse, et tous les maîtres de chapelle s'empressaient à les imiter. Peut-être Rameau habitait-il déjà Paris, lorsque, en juillet 1704, toutes

les églises retentirent de *Te Deum* célébrés à l'occasion de la naissance du duc de Bretagne; Campra, Bernier, Lallouette, Lalande, Bouteiller l'aîné, de Bousset, Paulin, Guillery, étaient les auteurs de ces œuvres d'apparat, ainsi que des grands motets qui formaient le nouveau répertoire sacré, et que l'on exécutait souvent au lieu de messes, sans trop se soucier des prescriptions de la liturgie. Dans les salons on commençait à entendre des cantates de chambre, dont les premières, celles de Morin, avaient paru en 1706, et des sonates italiennes, que les violonistes parisiens jouaient assez volontiers, alternativement avec les sonates françaises formées d'airs à danser et de pièces pittoresques. La musique, sous ses multiples aspects, apparaissait partout. Il n'était point de fête mondaine sans spectacle ou sans concert, point de partie de campagne sans hautbois, point de repas bourgeois sans airs à boire. Sitôt que l'on avait fini de chanter ou d'écouter, on bavardait à perte de vue sur « le fond de la musique », sur la suprématie de Lully, sur les différences de la musique française et de la musique italienne, et dans le tableau de ce que Rameau, à cette époque, put voir, entendre et lire à Paris, il ne faut oublier ni les brochures anonymes et les dissertations du *Mercure*, ni les premiers Mémoires scientifiques de l'acousticien Sauveur.

(à suivre) MICHEL BRENET.

Arte contemporanea

L'OPERA DI RICCARDO WAGNER
E LA SUA IMPORTANZA
NELLA STORIA DELL'ARTE E DELLA CULTURA

(*Cont. e fine*, V. vol. IX, fasc. 2°, pag. 422, anno 1902).

Tale è l'armonia del drama wagneriano che ci troviamo davvero imbarazzati a riconoscere donde ci convenga muovere nella nostra trattazione; abbiamo dinanzi un organismo complesso che può afferrarsi unicamente nella sua unità. Volerne considerare parte a parte le membra toglie ogni possibilità di comprenderlo: quanto nell'insieme appare armonico e naturale, appare, considerato isolatamente, illogico e squilibrato. Ma poichè per giungere alla visione della sua unità conviene pur muovere da un punto, ci studieremo di seguire la via medesima che il genio del poeta dovè percorrere nella sua creazione, di considerare cioè l'opera geneticamente.

Noi abbiamo veduto che il drama sorge dal sentimento tragico, che solo in questo l'illusione apollinea desta alla nostra fantasia la visione mediante la quale il sentimento, per sè vago, acquista determinatezza: abbiamo veduto che la poesia dramatica ha vita per l'unione dei due elementi, l'apollineo e il dionisiaco.

Ora nell'animo di R. Wagner l'eccitazione dionisiaca era così intensa e violenta, che l'illusione apollinea doveva destare nella fantasia del poeta una visione tragica straordinariamente significativa: essa doveva fissare, concentrare intorno a sè, se così può dirsi, il sentimento tragico che con violenza poderosa occupava tutta la profondità dell'animo del poeta, doveva contenerne ed incanalarne, per così dire, la fiumana tra le sue dighe.

Essa quindi doveva destare immagini di esseri sovrumani e miracolosi, liberi da ogni limitazione terrena e storica restrizione; doveva rispecchiare la vita nella sua forma più pura ed universale, della quale il mondo storico non presenta che l'ombra: doveva rispecchiare la quintessenza del drama dell'uman vivere, dell'eterno drama di cui ogni manifestazione storica non è che apparizione scolorita e parziale; doveva insomma rinascere il *mito*.

Creazione spontanea della fantasia del popolo, il mito può dirsi l'immagine della vita guardata a traverso la lente della sua religione. Animando esseri inanimati, personificando forze e fenomeni della natura, il popolo vi riversa inconsciamente la sua sapienza e la sua fede. Ora R. Wagner, poeta religioso per eccellenza, andava in cerca di una visione nella quale il suo sentimento tragico si condensasse e nella quale d'altronde egli scorgesse significata la somma della sua religione: e, animo profondamente germanico, la trovò appunto tra le antiche visioni, tra gli antichi miti del popolo suo.

Ma essi non rimanevano inalterati: come ogni grande artista, egli vedeva il mondo a traverso il suo genio e tutto doveva adattarglisi: il mito doveva dunque esser trasformato fino a divenire consono alla sua concezione ideale della vita e della natura. E mentre il popolo inconsciamente e vagamente aveva espresso nel mito la sua religione, il poeta, che operava coscientemente, voleva veder sorgere la religione sua necessaria dichiarazione del mistero dell'essere dal mito medesimo, che è per lui immagine viva della natura del mondo.

Così dunque nell'animo del poeta il sentimento dionisiaco, la religione, la visione tragica si compenetravano, si complicavano, si univano, e, dall'azione di tutti questi elementi, sorgeva netta la *concessione dramatica* che il poeta doveva rappresentare e comunicare in tutta la sua vastità e profondità. E però R. Wagner sentì il bisogno di chiamare a cooperare tutte le arti. Come il sentimento dionisiaco

non poteva essere espresso che dall'arte dionisiaca, la musica, e la visione tragica che dalle arti apollinee, vale a dire la poesia e le arti plastiche, per ottenere l'espressione perfetta occorreva che esse tutte fossero riunite nell'opera d'arte come già lo furono nell'antica tragedia.

Noi abbiamo veduto quale è la necessaria differenza nell'espressione tra l'arte antica e la nuova, tra quella che era fondata sulla rigida monodia e quella generata dalla musica di L. v. Beethoven. Ora, nell'opera di quell'espressione minuziosa e completa dell'idea e del sentimento che costituisce il carattere proprio e storicamente necessario della moderna forma artistica, R. Wagner può dirsi veramente maestro insuperato.

Mediante la fusione delle arti, noi scorgiamo la visione tragica prender consistenza e rilievo, presentarsi inanzi il nostro spirito con l'evidenza di un mondo reale. Le persone appariscono non già piane, a pena delineate, per così dire, come nel drama recitato, ma interamente plasmate. Noi le scorgiamo agire nel mondo imaginario che con ogni cura è rappresentato sovra la scena; la parola nella sua forma più viva, nella melodia, comunica i loro pensieri e i loro sentimenti come può: le loro attitudini, i loro gesti che ci è dato afferrare nella più sentita significazione, valgono spesso a tradire da soli le disposizioni del loro animo, mentre l'orchestra completa, col linguaggio impalpabile de' suoni, quest'espressione, rendendo ogni sfumatura più segreta e sottile del mondo psichico della semi-coscienza e dell'incoscienza, del quale essa è unico e maravigliosissimo interprete.

Pertanto dall'unità di questi mezzi, e solo per essa, sorge la persona e si presenta quasi vivente al nostro spirito. Qual poeta mai potè creare figure mirabilmente scolpite come Sigfrido, Brunilde, i Giganti, le Figlie del Reno, Mime, Hans Sachs, Beckmesser, Tristano, Isotta, Parsifal, Kundry, ecc.? E v'è ancora chi esita a chiamare R. Wagner un *poeta*! Consideriamo di un personaggio qualsiasi di questi, della Valchiria ad es., come chiara l'immagine poetica è scolpita nella nostra fantasia. Ebbene, provate ad astrarre da un solo degli elementi dell'espressione poetica, o dal suo aspetto fiero e grande, o dal suo parlare, o dalla sua melodia caratteristica; vedrete subito la sua immagine come ottenebrarsi nel vostro spirito e com-

prenderete allora la necessità dei singoli elementi per raggiungere l'espressione perfetta, vi parrà quasi impossibile che si possa rinunziare ad uno di essi nella creazione poetica. Le persone di ogni altra poesia appariranno, di fronte a queste che si rivelano fino agli intimi recessi dell'anima nella loro vivezza, come fantasmi vani ed esangui sospesi sopra un abisso di vacuità musicale. Più che mai apparirà necessaria l'unità dell'edifizio e come sia impossibile sceverare i varî elementi che lo costituiscono per considerarli a sè: musica, poesia, scena non hanno in esso esistenza singola: la *poesia* di R. Wagner è ad un tempo musica, poesia, azione e rappresentazione scenica: esse tutte nella loro unione creano l'espressione poetica perfetta.

E però parlare dell'oscurità del linguaggio di R. Wagner, dell'aridità della sua musica in alcune parti, ecc. è prova di un malinteso completo: questi difetti scompaiono certo agli occhi di chi consideri l'opera nella sua vera essenza, nella sua unità, per chi cioè non faccia quella falsa distinzione tra gli elementi, ma riconosca per linguaggio di Wagner la poesia complessa risultante dell'azione di tutti gli elementi, e per chi consideri questo linguaggio come il mezzo d'espressione dell'idea dramatica e religiosa. Chi intenda così l'opera del poeta, non solo troverà che nessun altro poeta parlò mai un linguaggio così chiaro e così profondo ad un tempo, un linguaggio che agisca più immancabilmente e più violentemente sull'animo nostro, un linguaggio più armonioso e perfetto, ma riconoscerà che ogni altra poesia musicale o letteraria dalla morte dell'antica ellenica in poi, non è di fronte a questo immenso edifizio che un'ombra pallida e smorta, che in esse non ritroviamo che « le briciole del grande banchetto ».

Certo l'opera di R. Wagner, chi la consideri nella sua vera grandezza, nel suo significato nella storia dell'arte umana, non può non apparire come quella che più si avvicina alla perfezione, come la creazione più euritmicamente grande dell'umano sapere. Si potrebbe dire che in essa sia condensata in certo modo la sapienza dell'umanità intera, che la produzione più alta ed originale di ogni età sia riversata in quest'opera nel suo complesso così intimamente moderna e così profondamente nuova. Guardate con quale sicurezza il poeta prenda all'antica civiltà indiana la sua filosofia, all'antichità classica lo spirito della tragedia, all'età media le leggende, all'età nuova la

musica polifonica, a ciascuna età, come dico, proprio la sua creazione più alta ed originale e con quale sapere egli assimili questi elementi e li fonda nella sua opera.

Veramente si può dire che R. Wagner sia il più sapiente dei poeti, la mente più comprensiva e sintetica dell'età moderna, colui che con la maggiore economia di studio, col più felice intuito penetrava lo spirito di ogni arte, di ogni religione, di ogni civiltà, che con la più grande chiarezza scorgeva la via che gli si apriva dinanzi, che con la più grande facilità concepiva idealmente la sua opera, con la più grande sicurezza portava ad effetto le sue intenzioni.

I brevi studî classici della sua giovinezza erano stati sufficienti a rivelargli l'intima natura della tragedia; con la rapidità del baleno, col solo intuito egli era giunto al risultato ultimo della filologia, e poteva scrivere nel 1872 a Federico Nietzsche: « Ma quando io invidiavo a F. Mendelssohn la sua perfetta filologia, dovevo poi maravigliarmi che questa sua filologia non lo trattenesse dallo scrivere appunto quella sua musica per i drami di Sofocle; mentre io, con tutta l'imperfezione della mia cultura filologica, ho avuto più rispetto per lo spirito dell'antico che egli in essa non ne riveli. Anche altri musici ho io conosciuto che erano rimasti perfetti grecisti, ma che nel loro officio di *Kapellmeister*, nel loro comporre e far musica non seppero tirarne alcun partito, mentre io (strano davvero!) dall'antico che mi è così difficilmente accessibile, mi sono formato un ideale per le mie vedute artistiche e musicali ».

Egli percorreva ogni campo della cultura e tutto assimilava per trasformare, per creare. Diceva W. Goethe di odiare ogni conoscenza che non eccitasse la sua attività: questo poteva dire forse a maggior ragione R. Wagner. Egli non ricercava se non quanto gli occorresse per operare, e questo, come dico, assimilava maravigliosamente nella sua quintessenza e trasformava.

Considerate come egli avesse penetrato lo spirito delle leggende medioevali, come veramente il medio evo *per succum et sanguinem* riviva nel *Tannhäuser*, nel *Lohengrin*, nel *Tristano*, nei *Maestri Cantori*, eppure guardate come egli trasformi, interpreti, ricolleghi queste leggende, tentando ridurle alla loro forma pura, ed imprima loro nuovo significato; come egli avesse penetrato l'intima essenza della musica di Beethoven, come veramente Beethoven purissimo dell'ul-

tima maniera riviva in Wagner, eppure guardate con che sapienza egli inventa armonie nuove, timbri orchestrali sconosciuti, come completamente riformi la struttura musicale, la natura della melodia ecc. secondo le proprie esigenze; pensate come avesse penetrato lo spirito della sua lingua e come per liberarla dalla convenzione la riconduca al sentimento dell'etimo, del valore radicale della parola; considerate insomma la sua mente gigantesca che abbraccia in una visione il mondo nella sua intima natura, l'umanità nelle sue condizioni morali, sociali, politiche, l'arte in ogni sua manifestazione, e che con attività creatrice sovrumana tutto significa con un'opera artistica che, per chi la consideri nella sua vera essenza, non può non sembrare la più vicina alla perfezione, ed egli apparirà come un colosso che, arrestando il corso dei mille ruscelli e torrenti dell'umana cultura, li devia, li fa convergere e li riunisce in una sola fiumana che corre maestosa e solenne nella sua ampiezza.

Per virtù del suo genio il filosofo, il mitologo, il letterato, il musico tornano ad apparire fusi in un essere superiore, un essere che riassume, condensa l'opera di tutti, e che crea: nel poeta.

XI.

Così dunque dallo spirito della musica polifonica erano rigenerate la tragedia e la lirica. Ci rimane ora a considerare l'azione benefica che avrebbero dovuto esercitare l'opera di L. v. Beethoven e quella di R. Wagner sull'arte seguente, riconoscere come in realtà esse non ebbero efficacia alcuna, o, se l'ebbero, fu quasi dannosa, e spiegarci, per quanto è possibile, questo fenomeno.

Noi abbiamo insistito nel considerare l'opera di R. Wagner solo nel porre in rilievo la sua vera posizione nella storia dell'arte, il significato dell'opera in relazione alla tradizione artistica, trascurando di considerarne la struttura tecnica, appunto perchè noi crediamo che la forza destinata ad agire sia riposta, più che nell'opera stessa, negli alti principî artistici cui è informata.

Noi comprendiamo che si possa avere una religione, una filosofia

diversissima, opposta magari a quella del poeta, che la struttura del drama musicale possa essere intesa in modo assai diverso da quello in cui la sentì R. Wagner, crediamo anzi impossibile che altri possa servirsi della forma, della maniera musicale, dello stile dramatico che fu proprio di R. Wagner. Come la parte intimamente ed interamente personale del poeta, esso è affatto inimitabile e, come fu di R. Wagner, non può essere di alcun altro; bensì crediamo che lo spirito che anima l'opera di R. Wagner sia destinato ad avvivare l'arte a venire. Non è possibile onestamente non riconoscere che un'êra nuova si è aperta nella storia delle arti musiche, che di fronte alla poesia di R. Wagner (1) ogni altra appare sorda o cieca, tollerabile solo a delle anime d'artisti incomplete, incapaci dell'euritmia ed armonia necessaria alla poesia vera e perfetta, un'arte non già di poeti, ma di *cantori senza suoni* e di *musici senza parole*.

Poichè con la IX sinfonia era compita l'evoluzione storica della musica, Beethoven avendo chiaramente detto che occorreva un'arte nuova, ed indicato la via che si apriva dinanzi, e poichè R. Wagner aveva mostrato che ogni tesoro poteva scoprirsi per essa, naturalmente tutti gli artisti avrebbero dovuto seguire quel cammino, nessuno avrebbe dovuto ridursi, umiliarsi al culto di un'arte che dopo quella di R. Wagner doveva necessariamente parere tanto imperfetta e scolorita da non meritar più nemmeno il nome di poesia; gli artisti tutti avrebbero dovuto operare per la resurrezione della lirica e del drama con l'ardore con cui gli umanisti del Rinascimento si erano dati a disseppellire gli antichi testi e ad interpretarli. Giacchè nella più alta sfera dell'umana cultura, nel mondo della creazione poetica era avvenuta una vera resurrezione dell'arte antica perfetta; non si trattava del ritorno ad uno stadio passato dell'arte (i ritorni

---

(1) Qui ed in seguito intendo per poesia di R. Wagner più che l'opera del poeta in sè, la poesia idealmente perfetta nell'espressione che nella civiltà antica, secondo cioè lo spirito dell'arte classica, raggiunsero gli Elleni nella lirica corale e nel drama, e che nella civiltà moderna, secondo lo spirito dell'arte nuova concepì R. Wagner avvicinandovisi, nell'opera sua, con un tentativo sì glorioso che qualunque forma possa assumere questa poesia in avvenire, il nome del grande iniziatore può servire a designarla.

ad un'arte morta non sono mai vitali) ma di una rinascita. L'arte che era stata degli antichi poeti tornava ad apparire in forme del tutto nuove, quale solo poteva rivivere dopo tanti secoli, dopo tanti e sì profondi rivolgimenti, rigenerata dalla musica polifonica, che è appunto l'unico prodotto originale del genio moderno. La lirica ed il drama avrebbero dunque dovuto rivivere di vita nuova.

Ma considerando lo svolgimento dell'arte posteriore all'opera di L. v. Beethoven e di R. Wagner, ci avvediamo che continua proprio come se nulla fosse avvenuto: che nessuno degli artisti ha compreso quello che essi significavano. Causa del malinteso è che l'artista al quale l'opera loro avrebbe voluto parlare, sul quale avrebbe dovuto agire non esisteva: essa presupponeva dei poeti, e non trovava che cantori senza suoni e musici senza parole, gli uni ignorantissimi dell' arte degli altri.

Con tenacità sorprendente i letterati artisti hanno sempre trascurato di occuparsi menomamente della musica, non sospettando che essa potesse essere parte integrale dell'arte loro, non dandosi neppure la pena di pensare un po' sul serio sulla natura vera di questa figlia nuova dell'arte, la più bella e più pura figlia del genio umano. Rinchiusi nel recinto delle loro accademie, nel tempo che l'opera di correzione di vecchi testi e di dispute grammaticali lasciava loro libero, continuavano ad invocare Apollo e le nove Muse, a *tentare la lira*, a *cantare* perchè così si era sempre detto dal tempo dei Greci, senza pensare che i poeti greci avevano realmente cantato e che l'ora era suonata di smettere quel giuoco puerile, e di ridestare canti veri.

I musici poi o rifuggivano con sacro orrore da quanto non era connesso alla pratica dell'arte de' suoni, o ad ogni modo consideravano l'arte loro come un prodotto affatto speciale della cultura artistica e che nulla avesse di comune con le altre sue manifestazioni.

Sicchè avvenne che di fronte al poema della gioia ed al drama wagneriano, i letterati, udendo un linguaggio musicale, in buona pace si allontanarono come da un'opera che non li riguardava; dei musici poi, che non potevano considerare queste opere se non dal punto di vista puramente musicale, quindi da un punto di vista unilaterale e falso, dal quale era impossibile di abbracciarle collo sguardo nel loro aspetto vero, alcuni, non comprendendo, furono disgustati dalla

loro novità, altri, ancora più ingenui, presi da un'ammirazione cieca, vollero imitarle come sapevano: con qual successo ve lo potete figurare.

Ma se i letterati nel rinunziare alla musica perdevano la più efficace comunicatrice de' loro sentimenti e si riducevano ad un'arte che appare sorda di fronte la nuova poesia, la musica pura che seguì la IX sinfonia precede logicamente tutta l'opera di Beethoven, per lo più non fa che ripetere noiosamente ciò che Beethoven ha mirabilmente detto da un pezzo, o non dice nulla; e quanto ancora è dettato da vero sentimento poetico è arte umile; alle sue forme deve ridursi il musico onesto ove non possa divenire poeta ed intenda conservarsi sinceramente artista.

La musica deve limitarsi a completare l'opera del poeta letterato, ovvero ad esprimere sentimenti determinati in forma chiara e semplice; le alte regioni di una poesia complessa, alla quale Beethoven aveva condotto l'arte sua nella IX e si era sforzato condurla in ogni sinfonia, anche nei quartetti e nelle sonate maggiori, rimangono inaccessibili. Il musico onesto intuisce l'impotenza sua e non tenta dissimularla con un'arte falsa.

Considerando l'opera dei veri poeti de' suoni posteriori a Beethoven, troveremo le loro grandi composizioni incerte, scolorite di fronte alle concezioni sinfoniche del Maestro; essi appaiono invece grandi appunto nelle piccole scene musicali in cui esprimono singoli sentimenti; così Francesco Schubert, Roberto Schumann, Edoardo Grieg nelle piccole melodie per piano, nei *Lieder*; Federico Chopin nella più gran parte della sua musica.

Eppure a pensarci bene, a che si riduce l'opera loro? A completare l'espressione di una poesia letteraria, a ravvivare in certo modo un'opera per sè smorta ma che contiene i germi di questa vita, nei *Lieder*, ad un'opera cioè di comento che non ha più nulla della creazione poetica. E la musica assoluta o è rivolta anch'essa ad illustrare opere d'arte letteraria (E. Grieg per i poemi di Enrico Ibsen) o, assumendo l'aspetto di poesia originale (chè non meno poeta è in fondo Roberto Schumann di Enrico Heine, ad es.; non Federico Chopin meno di Alfredo de Musset), rimane tuttavia un'arte umile e leggera che in nessun modo può dirsi continuare l'opera creatrice di Beethoven.

Tutta l'impotenza dei musici che non hanno compreso Beethoven

si manifesta poi chiarissima ove essi vogliano elevarsi a parlarne il linguaggio: Beethoven ha dato ad intendere confusamente che molte cose avrebbe avuto a dire, essi mostrano chiarissimamente che non hanno nulla da dire, per usare un'espressione di R. Wagner.

Tra i musici senza parole torreggia la figura di Felix Mendelssohn-Bartholdy. Questo grande artista appare in certo modo il contrapposto di R. Wagner. Mentre R. Wagner è il più mirabile esempio dell'economia intellettuale e dell'energia sintetica, come quegli che non ricerca il sapere se non in quanto gli è necessario alla sua opera di edificazione, che tutta la sua sapienza riversa e fonde in un immenso edifizio, Felix Mendelssohn disperde completamente la sua cultura superiore, la lascia infruttuosa, non sa servirsene. Dicono che egli avesse lettere greche e latine maravigliose, che molto avesse atteso a studî filosofici ecc.: orbene, a che gli servirono la sua filologia, la sua filosofia, le sue lettere nell'attività artistica? Egli era incapace di ogni opera sintetica, di ogni vera forza creatrice; perfino del suo genio musicale non sapeva che fare. Egli si era arrestato niente meno che alla forma artistica di J. Seb. Bach; senonchè all'edifizio armonico sostituì un edifizio melodico; il filo di una melodia dolciastra per lo più e molle è sovrano della sua musica. F. Mendelssohn per lo più non sa che qualche cosa deve dire; fa della melodia come Seb. Bach faceva del contrappunto. Dopo la IX sinfonia (alla quale del resto confessava di non provare alcun piacere, quanto dire non capiva nulla), dopo che Beethoven aveva ricorso alla poesia, alla parola spinto da inevitabile necessità, Felix Mendelssohn per far cosa nuova inventò delle *Romanze senza parole*: ah, musico senza parole! — Egli compì il suo capolavoro, il *Sogno d'una notte d'estate*, quando l'opera sua non era più di poeta vero ed originale, ma quando in certo modo un poeta aveva già pensato e parlato per lui. Guardatelo invece dove vorrebbe essere vero poeta, nella *Sinfonia della Riforma*, ad esempio. Il finale è svolto su di un corale, va bene: ma gli altri tempi, segnatamente poi il *menuetto* e l'*adagio* vorrei sapere che cosa hanno a che fare con la Riforma, se ugualmente bene non potrebbero essere parte di ogni altra sinfonia, magari intitolata, e perchè no? la Restaurazione cattolica.

Alla sua musica per le tragedie di Sofocle abbiamo accennato. Ancora più evidente del resto appare questo suo arrestarsi all'arte

di un secolo prima negli Oratorî: non è la forma del *Paulus* e dell'*Elias* quella stessa degli Oratorî di G. Händel e di Seb. Bach? Ma via: è serio un ritorno a quell'arte, dopo le sinfonie di Beethoven?

Non lungi da quella di Felix Mendelssohn si presenta la figura di Johannes Brahms. V'è chi scorge in questo grande maestro il continuatore dell'opera di Beethoven. Finchè in Beethoven non si veda che l'autore di sonate, di quartetti, di concerti, di sinfonie, senza considerare il significato vero della sua opera, e riconoscerne la vera tendenza, J. Brahms deve apparire il suo successore, in quanto ne amplifica le forme, continuandole rigorosamente e conservandone la classica severità; R. Wagner invece il nemico giurato di lui, in quanto distrugge ogni forma e deride perfino chi ne seguita le tracce persistendo a scrivere sinfonie. Ma per chi riconosce che lo sforzo di Beethoven era volto a divenire poeta, e che sinfonie, quartetti, ecc. non sono che le forme per le quali gli era possibile esprimersi ma che contrastavano evidentemente con la sua tendenza, riconoscerà certo in R. Wagner il continuatore della sua opera in quanto, liberandosi da quelle forme inceppanti, diviene poeta intero come avrebbe voluto esserlo Ludovico, ed in J. Brahms che inalza, rassoda quelle forme che impedivano l'opera vera di Beethoven tendendo a bandire la poesia dalla musica, il suo nemico ed oppositore.

J. Brahms non è mai poeta; quando si studia di sembrarlo diviene artificiale e piccolo. Egli è sincero solo nell'espressione di quel sentimento tutto suo di melanconia e di desiderio vago che torna continuamente nella sua musica e la rende così ammaliante nella sua appassionata austerità.

L'opera di Beethoven rimase dunque incompresa dagli artisti ed inefficace; ma se ci volgiamo a considerare lo sviluppo dell'arte drammatica posteriore all'opera di Riccardo Wagner, questo malinteso appare ancora più completo e maraviglioso. Lo è tanto più in quanto, mentre Beethoven aveva solo accennato alla nuova via, R. Wagner la seguì con piena coscienza e sicurezza; e con la maggiore evidenza rivelando nei suoi scritti la falsità delle forme d'arte esistenti, mostrò la necessità della nuova poesia.

Noi abbiamo seguito nelle linee fondamentali lo svolgimento del drama letterario fino al giorno d'oggi, abbiamo veduto come, quando

anche si volga ad imitare l'antica tragedia greca, non riguardi per ideale suo se non quella falsificazione, prodotto del genio alessandrino, che era apparsa nella prima e più alta manifestazione nella tragedia di Euripide.

Del resto l'imperfezione, la sordità di quest'arte e, ciò che è più notevole, il sentimento di questa imperfezione presso il pubblico, ed il bisogno di un'arte più intensamente espressiva, quasi di una *profondità alla sua superficie*, ce lo mostra l'esistenza e lo svolgimento di un'altra forma d'arte che fin qui non abbiamo considerato: dell'*opera*.

Sorta per i sogni degli umanisti fiorentini di ravvivare l'antico drama greco nell'unione delle arti musiche, di riprodurre anzi l'antica melodia infinita che credevano aver ritrovato nel *recitativo*, sorta dunque per uno dei più infecondi tentativi di un ritorno materiale all'arte di un'età passata, essa potè campare dalla morte di cui nel nascere aveva contratto i germi mutando del tutto natura ed intendimento. L'utopia degli umanisti di rievocare l'antica monodia andò dimenticata, cessò la *nobile sprezzatura* per il canto, e si venne sostituendo un nuovo stile musicale: l'*aria* diventò la base dell'*opera*.

Il drama passò in seconda linea: divenne anzi un mero pretesto per procurare un godimento musicale che in breve poi degenerò nel gusto per la virtuosità. Il cantante, il virtuoso assoggettò tutti: poeta e compositore divennero suoi schiavi. E quando Cristoforo Gluck scosse il giogo di questa tirannide, risultò un prodotto ibrido che, tentata ogni via per acquistare valore di vera opera d'arte dramatica, stanco alla fine degli sforzi vani, quale *grande opera francese* non curò più che raggiungere l'*effetto* a qualunque prezzo, di qualunque genere. Questa tendenza ridusse l'*opera* alla forma meno dignitosa, ad un' accozzaglia di *effetti senza cause*, come dice R. Wagner, che trovò il suo più illustre cultore in Giacomo Meyerbeer, e che, divenuta l'idolo degli *amateurs d'opéra*, può dirsi vivere ancora nella sua quintessenza.

L'*opera* rimane completamente estranea alla storia del drama: nelle sue manifestazioni più alte il poeta è servo umilissimo del compositore il quale domina coll'arte sua o tutto al più divide il suo trionfo col virtuoso: il valore dell'azione dramatica non è considerato se non in rapporto alla musica cui deve servire. Un buon libretto è quello

che offre al compositore le migliori opportunità di destare emozioni musicali: il librettista non è un poeta, non è neppure, in molti casi, un letterato: è un fabbricatore di versi da cui nessuno esige un'opera che abbia valore letterario. Tutti hanno coscienza della sua inferiorità che lo rende negligibile: all'*opera* va legato il nome del compositore e nessuno pensa che parte del merito spetti al librettista. Ponete che il libretto sia più mostruoso che l'ordinario ma la musica buona, tutti diranno: « che bella musica, peccato che il libretto sia così noioso », ma l'*opera* si rappresenterà ugualmente, come un buon quadro si ammira anche in una cattiva cornice.

L'*opera* insomma non ha alcuna pretesa a drama. È anzi da riguardare come morbosa la tendenza di alcuni musici, tra i quali Cristoforo Gluck, di ridurre nell'*opera* la musica ad essere quasi serva della parola, e proclamare, come egli fece nella celebre prefazione dell'*Alceste*, la verità dramatica suprema legge. Chè se, mentre il musico rimaneva signore dell'*opera* ed il libretto un mero pretesto per la musica, l'opera del musico rimaneva in certa maniera dignitosa, quella del librettista in certa maniera tollerabile, qualora, come voleva Cristoforo Gluck, la musica si assoggettasse al testo, pensate quale umiliazione per il povero musico il riconoscere sovrana quella razza di « verità dramatica », il farsi servo di quella razza di poesia, e immaginate d'altronde l'indignazione del pubblico anche il più tollerante o il più ignorante, ove le assurdità del libretto, in luogo di rimanere un pretesto per far gustare la musica, volessero imporsi come vero drama. La tragedia, il drama musicale doveva rinascere per vie ben diverse; doveva essere l'opera di un poeta vero ed intero, e un musico senza parole con un librettista non potevano mai formare nella loro unione un poeta.

L'opera dunque rimane per sua natura estranea alla storia dell'arte dramatica, ed in tutti è coscienza della nullità del suo valore artistico all'infuori di quello musicale. Ma se ci facciamo a pensare come mai tanti spiriti così geniali e così altamente poetici si adattassero a mescolare la loro musica divina alle volgarità dei librettisti, dei più umili poetastri, stemperare la loro vena e confonderla in un'opera che necessariamente risultava falsa, basata sul presupposto di non essere già considerata, come una vera opera d'arte, nel suo significato intero, ma solo superficialmente ed unilateralmente

nella sua espressione musicale, e come non preferissero invece vagare liberi e soli nel campo sterminato della musica pura, ove avrebbero potuto rimanere signori incontrastati, e come mai anche il pubblico intelligente trovasse piacere in una produzione così imperfetta e convenzionale, dobbiamo riconoscere che una qualche forza occulta doveva stimolare a ciò artisti e pubblico sì violentemente da far loro obliare il peccato che compivano contro la verità dell'arte. Certo essi dovevano trovare nell'*opera* la soddisfazione ad un bisogno che li spingeva.

Questo bisogno era l'espressione del sentimento tragico e dionisiaco. Nessuna forma d'arte procurava al pubblico soddisfazione a questo bisogno: il drama letterario, la tragedia, nella forma cui era ridotta, poteva appena destare questo sentimento, appagarlo non già, poichè solo la musica ne è capace; eppure il bisogno di una soddisfazione a questo desiderio si faceva sempre più imperioso, tanto più che la musica nelle altre sue manifestazioni aveva dato ad intendere che avrebbe potuto appagarlo mirabilmente.

Ora se il drama letterario agiva sull'intelletto e solo mediatamente ed imperfettamente sul sentimento, il bisogno che rimaneva di un'espressione intima indusse appunto a creare questa nuova forma illogica, destinata solo a dissetare l'animo del desiderio dell'espressione completa del sentimento, destinata quindi ad agire solo sul sentimento, non sull'intelletto, un'opera in cui solo si ricercava la forza d'espressione, l'emozione musicale: il piacere che essa destava faceva tutto tollerare.

L'*opera* deve la sua esistenza solo all'imperfezione dell'espressione del drama letterario: e che pel sentimento di questa imperfezione il pubblico accorresse all'*opera* lo mostra sopratutto questo fatto, che la più gran parte dei libretti sono ricavati dai migliori drami letterarî. Ora sarebbe mai possibile che il pubblico trovasse piacere a degli stroppiamenti di tali drami (e se ne sono stroppiati di ogni genere, da quelli di Guglielmo Shakespeare a quelli di Victor Hugo) se in essi avesse trovato completa soddisfazione? La possibilità di deturpare quelle ôpere d'arte per rivestirle della musica non è la prova più palese del sentimento comune della loro imperfezione, del bisogno di colmare il loro manco d'espressione con una produzione artistica complementare che, sebbene falsa, soddisfacesse il sentimento tragico coll'espressione musicale?

Se drami come il *Faust*, ad. es., fossero perfetti nella loro espressione, di modo che la musica nulla potesse aggiungervi, chi mai tollererebbe delle deformazioni ridicole di essi sovra le scene? Queste deformazioni non sono appunto tollerabili perchè, rivestite della musica, contengono qualche cosa che nell'opera del poeta letterato sentiamo mancare? Senza la musica chi prenderebbe sul serio i libretti del *Faust* di Carlo Gounod, del *Mefistofele* di Arrigo Boito? Certo, se l'espressione del drama fosse completa e perfetta sì che la musica nulla potesse aggiungere, nessuno ne soffrirebbe rifacimenti insensati. Raffazzonare ad es. un drama musicale di R. Wagner per farne un libretto d'opera, oso sperare che non salterà mai in testa a nessuno.

L'*opera* deve dunque la sua vita all'imperfezione del drama letterario: il compositore è il capro espiatorio dell'insufficienza del poeta letterato, e la sua arte è destinata a morire il giorno in cui cessi questa imperfezione, appaia il poeta perfetto. Ma è innegabile che fino all'apparire della vera tragedia, del drama musicale, l'*opera* fosse necessaria.

È triste per l'arte italiana che i suoi grandi genî musicali abbiano dovuto sottostare a quella necessità per cui tutta la loro arte è oggimai naturalmente morta, e morta per sempre. Ma è da confortarci nel riconoscere che nel momento in cui apparvero G. Rossini, V. Bellini, lo stesso Donizetti, essi rappresentavano una forza assai più viva, un'arte assai più vera e necessaria di quella dei musici che non avevano compreso l'opera di Beethoven. E quando F. Mendelssohn, R. Schumann, Luigi Spohr ridono e lanciano frecce contro di loro, che li lasciarono sempre fare in buona pace, tornano a mente i versi che A. de Musset scrisse di quei tali fumatori oziosi di Terrasanta:

> Ne les réveille pas: ils t'appelleraient chien.
> Ne les écrase pas: ils te laisseraient faire.
> Ne les méprise pas: car ils te valent bien.

Se non che il momento in cui risorgeva la vera tragedia musicale, il momento in cui appariva il poeta della poesia perfetta, suonava naturalmente l'ora fatale per l'*opera*. Essa non aveva più scopo: il sentimento tragico trovava nel nuovo drama musicale l'espressione perfetta, la soddisfazione tragica era completa, l'elemento che dava

vita all'*opera*, il manco d'espressione musicale, scompariva, l'*opera* doveva morire, e morire

> non come fiamma che per forza è spenta,
> ma che per sè medesma si consume.

Invece l'*opera* continuò e continua ugualmente a vivere come il drama letterario: la parola di R. Wagner che rilevava la falsità di quell'arte, l'opera sua che mostrava l'essenza della vera tragedia non furono intese da alcuno; neppure oggi che l'opera di R. Wagner parrebbe aver trionfato e che su per giù tutti gli artisti hanno un'idea esatta della natura dei suoi drami e della necessità su cui basano. Certo questo fenomeno, a pensarci bene, è così maraviglioso che non vale a spiegarlo la scissione tra la cultura letteraria e musicale negli, artisti. Beethoven, da una cultura puramente musicale, era ben giunto alla lirica; R. Wagner, da una cultura quasi esclusivamente musicale, quale mostra fino al *Rienzi*, giunse alla creazione del drama: Felix Mendelssohn d'altronde non fu solo a disporre di una cultura letteraria che avrebbe potuto fare del musico un poeta.

Le cause di questo malinteso vanno certo ricercate più profondamente. La falsità dell'arte moderna, che resiste ai colpi dell'opera di L. v. Beethoven e di R. Wagner così salda ed imperturbata, deve avere radici ben più profonde che nell'imperfezione della cultura degli artisti, e scoprire queste radici fino alle infime barbe sarà appunto l'oggetto delle nostre ultime indagini.

XII.

Se, dopo quanto si è detto, ci domandiamo che mai rappresenti l'opera di R. Wagner, considerata nel suo significato vero ed universale, nella storia della cultura, noi riconosceremo facilmente che essa è precisamente opposta a quella di Euripide. Si può dire che l'opera di R. Wagner sia rivolta a distruggere uno ad uno gli elementi dell'arte euripidea, donde abbiamo visto derivare più o meno direttamente l'arte seguente fino a noi, o, meglio, a ricostruire uno ad uno gli elementi che l'arte euripidea aveva distrutto.

Euripide aveva trovato sulle scene una tragedia fondata sullo spi-

rito musicale, dionisiaco; ne bandì la musica, ne scacciò Diòniso e sostituì, come abbiamo veduto, quella tal musica di Socrate ed elementi puramente rettorici: trovava poeti religiosi che facevano parlare nei miti agli eroi ed agli Dei un linguaggio sovrumano, ed egli, sopratutto dialettico, sostituì il *graeculus* che parlava il linguaggio comune o dei sofisti: egli insomma uccise la vera tragedia quale era vissuta pel genio dei poeti dionisiaci e sostituì una contraffazione che proveniva dal genio socratico e alessandrino.

Consideriamo ora R. Wagner. Egli trova sulle scene un drama letterario basato sulla rettorica e ne sostituisce uno musicale fondato sul sentimento dionisiaco; egli trova dei poeti discendenti indiretti degli antichi poeti-sofisti che fanno parlare a dei borghesi o dei personaggi storici il linguaggio comune o uno tutto convenzionale e, poeta religioso per eccellenza, sostituisce gli eroi e gli Iddii che parlano un linguaggio sovrumano nella rappresentazione del mito: egli insomma al drama che proviene dal genio alessandrino sostituisce la tragedia che sorge pel genio degli artisti più eminentemente dionisiaci, pel genio di Haydn, Mozart, Beethoven.

Ma, come abbiamo veduto, il rivolgimento radicale e quasi subitaneo nella più alta sfera della cultura, nella creazione artistica, che rappresenta l'apparizione dell'arte euripidea, non si compiva già per atto arbitrario del poeta; esso anzi solo in apparenza era autore di questo rivolgimento, la sua opera sorgeva per una necessità irresistibile, poichè una rivoluzione s'andava compiendo nel cuore della cultura popolare. Ora pensando all'opera di R. Wagner che certo non meno radicalmente di quella di Euripide cangia la natura dell'arte, tagliando le vie alle forme poetiche che erano viventi e sostituendone una animata da un nuovo spirito, non vien naturale di supporre che essa significhi ugualmente un rivolgimento profondo e sostanziale nella cultura?

Ed infatti chi consideri l'opera di R. Wagner sullo sfondo dell'odierna cultura, rimarrà colpito come da una dissonanza che non può risolvere, e non tarderà ad avvedersi che vive in essa come un pesce fuor d'acqua, che presuppone una cultura assai diversa nella quale solo potrebbe vivere la sua vita vera ed intera, respirando l'aria adatta ai suoi polmoni.

Abbiamo mostrato come la cultura nostra derivi da quella tutta

alessandrina del Rinascimento e ne conservi lo spirito antidionisiaco ed antipopolare. Ora R. Wagner crea appunto un'arte essenzialmente dionisiaca e popolare, vale a dire un'arte musicale basata sul sentimento tragico dell'universo e dedicata ad un popolo, quale gli antichi Elleni, che accorra al teatro come al tempio ove compiere una cerimonia altamente religiosa e morale. Egli dunque presuppone una cultura dionisiaca e ne trova una eminentemente alessandrina, presuppone una cultura quale l'antica olimpica, dominio di tutto il popolo, e ne trova una destinata ad un nucleo ristretto di persone ed al popolo straniera (1).

Del resto il contrasto inconciliabile che v'ha tra l'arte di R. Wagner e la nostra cultura, l'abisso incolmabile che vaneggia tra esse ci si mostra in tutta la sua profondità quando cerchiamo di risolvere questi due problemi: come mai potè vegetare l'opera di R. Wagner in un terreno che non può nutrirla, e come mai riuscì a farsi strada tra gli addetti alla nostra cultura con aspetto di trionfo?

Come infatti fu possible a R. Wagner di compiere l'opera sua? Solo coll'isolarsi. Fino a che rimase nel mondo artistico militante, non gli fu possibile attuare la sua riforma, egli dovè cedere, lasciarsi trasportare dalla corrente in cui viveva: per poter creare l'arte nuova gli fu necessario l'esilio e la solitudine. Così obliando quanto lo attorniava, potè concepire e compiere le sue opere che rimanevano dormienti nella sua camera, senza speranza di essere rappresentate e comprese. E quando alla fine pensò a comunicarle, gli fu necessario appartarsi dal mondo artistico, compiere una secessione e rivolgersi solo ad un piccolo stuolo di individui che anch'essi rinnegavano la cultura moderna, con la quale egli aveva rotto completamente e per sempre.

---

(1) Quali sarebbero le conseguenze ove l'arte dovesse esser destinata ad un popolo privo di ogni cultura come l'odierno, ce lo mostra il conte Leone Tolstoi nel suo libro: « Che cosa è l'arte? ». Per credere egli che l'arte abbia ad essere di un popolo della cultura e dell'intelletto dei contadini russi, si vede costretto a condannare quanto s'ha di più alto da Dante a Shakespeare, da Beethoven a Wagner come incomprensibile, e non risparmiare se non quanto rimane all'altezza del loro intelletto, ciò che ridurrebbe l'artista al livello dei contadini russi. Naturalmente l'equilibrio va stabilito mediante un processo inverso: di edificazione della cultura popolare, non di abbrutimento dell'arte.

D'altronde come si comportò la società verso R. Wagner, verso questo terribile ribelle che mandava all'aria le sue *routines*? Essa seguì il sistema che sempre hanno tenuto gli uomini verso i grandi novatori, verso coloro che vogliono sottrarli ad una *routine*, spingerli a sentire e pensare vivamente.

« È cosa trita » dice un grande storico inglese (1) « che un uomo originale è perseguitato nella sua vita ed idolatrato dopo la sua morte, ma è verità meno famigliare che gli idolatri postumi sono i legittimi successori e rappresentanti dei persecutori contemporanei. La gloria dell'uomo originale è questa, che egli non riceve di seconda mano le sue virtù e le sue idee, ma trae fresca la sua sapienza dalla natura e dalla ispirazione che è in lui. In ogni età alla maggioranza degli uomini, cioè agli spiriti superficiali e ai deboli, tale originalità riesce allarmante, terribile, faticosa. Essi si riuniscono per schiacciare il novatore. Ma può avvenire che per la propria energia e per l'assistenza dei suoi seguaci egli si dimostri troppo forte per loro. Poco a poco, verso la fine della sua carriera, o a volte dopo, essi sono costretti a desistere dall'opposizione, ad imitare l'uomo che avevano accusato: sono costretti a far ciò che per essi è più terribile, abbandonare la loro *routine*. Ed ecco, essi cadono in un pensiero che procura loro ineffabile sollievo: sull'esempio dell'uomo originale possono formare una nuova *routine*; possono imitarlo in tutto eccetto che nella sua originalità. Giacchè una *routine* è ugualmente facile a seguirsi che un'altra. Ciò che li sbigottisce è la necessità di essere originali, lo sforzo di essere realmente vivi. E così la seconda parte del destino dell'uomo originale è peggiore della prima, il suo fallire è più chiaramente scritto nella cieca venerazione delle età seguenti che nella cieca ostilità di quella che fu sua. Egli ruppe le catene dalle quali gli uomini erano vincolati, egli spalancò loro le porte che conducono alla sconfinata libertà della natura e del vero. Ma nell'età seguente l'idolatrato è lui, la natura ed il vero sono dimenticati come prima; se egli ritornasse su la terra troverebbe che gli scalpelli e le lime con cui si aprì la via per uscire dalla prigione

(1) Sir J. R. Seeley, « *Ecce Homo* » *a survey of the life and work of Jesus Christ,* pag. 299.

sono stati rifusi ne' catenacci e nelle catene di una nuova prigionia, chiamata dal suo stesso nome ».

Se dunque dopo la persecuzione del Cristo, dopo la tragedia del Golgota, essendo impossibile resistere alla corrente trionfatrice della nuova fede, per gli apostoli e per i padri della Chiesa cominciò febbrile l'opera di costruzione della nuova *routine*, che divenne il Cattolicismo, per cui al Cristo edificatore dell'umana coscienza fu sostituito un nuovo idolo e fatto congegno principe della macchina dell'annullamento della coscienza e del pensiero, se a Francesco d'Assisi che tornava a predicare la fratellanza degli uomini, fu sostituito nella venerazione il fondatore del convento francescano, rispetto a R. Wagner, questo grande novatore dell'arte e della cultura, non seguirono i farisei l'identica via?

Fino a che fu possibile, l'opera di R. Wagner fu da loro impedita in ogni modo: anche la calunnia sembrò arma lecita a bandire dalla società, isolare nel disprezzo questo grande ribelle, ma poichè per la fede, l'ardore, il genio del poeta, i loro sforzi riuscirono vani, che fecero essi? Lo glorificarono sotto un aspetto falso, lo dipinsero come un genio musicale, ne acclamarono le produzioni artistiche come delle *opere* di forma nuova che si rappresentano sui teatri alternativamente a quelle di Wolfango Mozart, di Gioacchino Rossini, di Giacomo Meyerbeer, e, poichè egli aveva infranto le *routines* di queste *opere*, per chi non sapeva adattarsi a far come se Wagner non fosse stato, inventarono una nuova *routine* e composero delle *opere* e della *musica wagneriana.*

Ma egli aveva coscienza nettissima del malinteso che doveva regnare sulla sua arte nell'odierna società e dedicò l'opera sua ad una umanità *rigenerata.*

Questa *rigenerazione* credette nel quarantotto che potesse avvenire per una rivoluzione universale, e la sua fede nella rivoluzione ebbe a pagarla assai cara: più tardi pensò giungervi con una teoria tutta sua, che neppure i più ortodossi wagneriani riescono a pigliar sul serio, la cui base prima era nientemeno che nutrizione esclusivamente vegetale ed espulsione degli ebrei: nella quale del resto il poeta stesso vedeva un'utopia. — Ma lasciamo le utopie.

Noi abbiamo rilevato come R. Wagner sia ribelle all'odierna cultura, ma anche come fosse colui che meglio di ogni altro la possedeva

nel suo insieme, che con la maggiore sicurezza ne percorreva ogni campo. R. Wagner è dunque ribelle a questa cultura non in sè medesima, ma in quanto concerne la sua funzione sociale e la posizione dell'arte in essa.

Mentre, considerata in sè, la nostra cultura è per lo più priva di vera azione e vero scopo, essa appare necessaria in quanto forma il sustrato all'opera d'arte di carattere veramente popolare, che in luogo di essere un prodotto come un altro di questa cultura sia la sintesi in cui, condensata in un'espressione perfetta, come l'antica ellenica in Pindaro ed Eschilo, essa sia resa al popolo nella sua essenza più umana, più universale, più altamente poetica.

Il poeta deve avere coscienza di tutto il valore dell'opera sua: la sua azione svolgersi appunto nel campo del sentimento, del pensiero vivo del popolo, nel terreno su cui basano tutte le sue istituzioni civili e morali.

Un popolo non sarà morale veramente finchè non lo sia coscientemente, finchè non lo sia perchè questa moralità sorge nel suo animo necessaria, da un sentimento vivo ed immediato della natura; un popolo non sarà grande come nazione ove la sua unità, le sue istituzioni nazionali non riposino su di un sentimento comune di amore per la propria religione, per la propria cultura, per la propria arte, per il proprio linguaggio, per la propria storia. Nulla è più pazzo di immaginare un'arte ed una cultura cosmopolite. L'arte veramente universale è la più intimamente nazionale: nessuna poesia è più ellenica di quella di Omero, Pindaro, Eschilo, nessuna più italiana di quella di Dante, nessuna più germanica di quella di Riccardo Wagner, nessuna più universale di esse. Un'arte che non fosse di *un* popolo, non potrebbe essere di alcuno.

Ed un popolo che abbia una vera cultura sua ed una vera religione in luogo di una *routine*, non riguarderà certo l'opera d'arte che è la più viva e profonda e completa e perfetta espressione di questa cultura, di questa religione che sono la base della sua vita sociale, cittadina, morale come un divertimento ed un passatempo, ma si rivolgerà ad essa sapendo di compiere la più alta funzione religiosa e civile.

Il poeta non sarà solo un sapiente, ma il vero sacerdote della religione e della cultura popolare: la poesia il mezzo per cui tutto il

popolo, di ogni classe, di ogni condizione è condotto al sentimento immediato di amore per la sua cultura che lo unisce con vincoli intimi in una sola anima, come le sue istituzioni e la sua terra in un solo corpo.

Noi vediamo che l'arte vera risorta dallo spirito musicale deve essere come l'antica greca espressione della cultura e religione popolare e vediamo come appunto per la mancanza di tale cultura sia possibile la falsità dell'arte moderna. Un'arte che non ha nulla da esprimere, un'arte ridotta ad un divertimento di filistei deve necessariamente essere falsa. Vediamo quindi come il poeta che vuole un'arte vera deve anche volere un popolo libero. E libero non sarà il popolo finchè non abbia coscienza della sua libertà; finchè l'amore suo per essa non si riveli, invece che nella rettorica de' demagoghi, in ogni sua azione, in ogni suo pensiero.

Ora la cultura nazionale che è la base prima ed il presupposto della libertà, non può sorgere che per un'opera ardente e viva di edificazione, la quale deve compiersi dai cultori dell'odierna cultura, quale è stata trasformata dalla nuova figlia divina, la musica polifonica, e dall'opera di Beethoven e di Wagner considerate nel loro significato universale. Colla creazione cioè di una ricca ed ampia opera poetica vivente e perfetta, ispirata al sentimento della nostra anima popolare, della nostra grande arte passata, della nostra storia. Coll'opera di diffusione di questa cultura tra il popolo, con un'opera amorosa di scambio, di comunicazione, di elevazione, di livellamento.

Noi ci siamo studiati di riconoscere il vero significato dell'opera di R. Wagner e di mostrare quanta forza attiva sia riposta nell'opera stessa, quale benefico rivolgimento essa rappresenti nella storia dell'arte e della cultura.

R. Wagner è artista germanico per eccellenza e la sua opera è sintesi sì perfetta della moderna cultura nazionale alemanna, che bisogna risalire ad Eschilo e Sofocle per trovarne una che in tutto risponda ad essa. Ma l'opera di R. Wagner ha anche un significato universale nella storia dell'arte e nulla è più folle che volerlo disconoscere.

La vera causa della presente miserabile rovina dell'arte italiana è dovuta alla nostra tendenza esiziale, da un lato all'incuranza com-

pleta e al disprezzo sommario per la cultura straniera, all'isolamento dell'avita *routine*, senza voler riconoscere i veri rivolgimenti della cultura umana che mandavano in pezzi le nostre *routines*, dall'altro lato alla tendenza verso l'imitazione servile dell'arte straniera, nella convinzione che l'arte non ha patria, non ha scopo, ma è per gli artisti.

Ora come è folle voler disconoscere che R. Wagner ha posto fine alla ridda dei cantori senza suoni e dei musici senza parole, e che l'ora è sonata della poesia vera e perfetta, pretendendo ancora attenerci a quelle che a degli spiriti senili, irrigiditi nel gusto di un'arte morta, possono sembrare le nostre « antiche e grandi tradizioni », così è assurdo voler vedere nell'opera di R. Wagner il modello su cui vada calcata l'arte nostra a venire.

Noi lo ripetiamo, nulla è più ingiurioso e malsano dell'imitazione servile. L'opera di R. Wagner che deve essere continuata è la creazione della vera tragedia, espressione della cultura nazionale popolare.

E se, considerando le presenti condizioni tristissime della nostra vita cittadina, fermiamo la nostra attenzione al fremito di malcontento che echeggia da ogni lato senza sgomentarci, ma riconosciamo in esso la manifestazione di uno slancio giovanile di sdegno e di ribellione per quanto nelle nostre istituzioni sociali e politiche, nella nostra morale e nella nostra religione, nella nostra cultura e nella nostra arte è vecchia *routine* che mira a spegnere ogni forza vitale della nazione, che non ha dato al popolo un solo pensiero, un solo sentimento vero, ma che vuol serbarsi ostinatamente invariata col mutare delle età, incurante dei bisogni veri del popolo, dobbiamo riconoscere in esso una promessa di salute anzichè una minaccia di rovina ed il primo passo verso un'êra nuova e gloriosa per la nostra storia, nella quale bisogna aver fede, per la quale bisogna operare con tutta l'anima e con tutto il genio: verso l'età di un'arte vera di un popolo libero.

VINCENZO TOMMASINI.

LES COEFFICIENTS RESPIRATOIRES ET CIRCULATOIRES
DE LA MUSIQUE

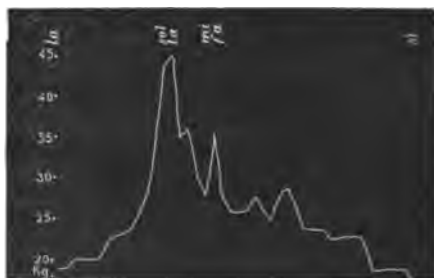
(*Suite*, V. vol. IX, fasc. 1er, pag. 148, ann. 1902).

V.

M. Ch. Féré (1) a etudié, soit seul, soit avec son collaborateur M. Ch. Londe, les effets des excitations acoustiques sur la courbe dynamographique ou dynamométrique.

1ère expérience. — Le sujet, placé près d'un piano, donne une pression dynamique qui croît sous l'influence d'une série de notes. On remarque que la courbe monte pendant une quinte (fig. 9) (2), puis s'arrête et descend bien que l'excitation continue.

Fig. 9.

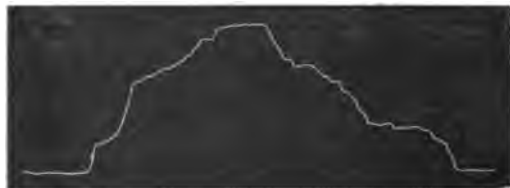
Quinte.

Courbe montrant les rapports de la pression dynamométrique (chiffres de gauche) avec excitations sonores.

---

(1) Ch. Féré, *Sensation et mouvement*, 1887, Bibl. Phil. Cont. 1 volume, V. chap. VI, pp. 32-54. — Ch. Féré et A. Londe, *Observations pour servir à l'histoire des effets dynamiques des impressions auditives*, « Bulletin de la Société de Biologie de Paris », 1885, p. 416.

(2) Les numéros des figures se rapportent aux numéros des figures des auteurs.

Un tracé pléthysmographique (fig. 10) pris en même condition montre que l'afflux de sang, dans l'avant bras et la main du sujet,

Fig. 10.

Tracé pléthysmographique, montrant chez les mêmes sujets les modifications du volume de l'avant bras et de la main, sous l'influence des mêmes excitations sonores successives.

produit une augmentation assez rapide et une diminution du volume de l'organe.

2ème expérience. — Quand un sujet s'éloigne ou se rapproche d'un électro-aimant en vibration, la force dynamométrique augmente en raison directe des distances. Avec un diapason donnant 500 vibrations les résultats ont été:

à 8 m	22 k.
7 m	22
6	24
5	29
4	32
3	35
2	45
1	48
0	52

3ème expérience. — Le sujet donne des contractions au dynamographe pendant que l'on produit un bruit continu de gong (fig. 11).

Fig. 11.

Contraction chez un sujet normal M L. *aa*, à l'état normal; *bb*, sous influence continue du gong (Le tracé se lit de droite à gauche).

Les contractions augmentent en force.

S'il s'agit d'un effort soutenu, la courbe s'allonge et s' élève (fig. 12, 13). Il y a donc augmentation d'intensité et de durée.

4ème expérience. — Un diapason à main donnant la gamme *do*$_2$, *do*$_3$, est placé près de l'oreille du sujet, qui à l'état normal

Fig. 12.

Effort soutenu à l'état normal chez une hystérique (Le tracé se lit de droite à gauche).

Fig. 13.

Effort soutenu chez le même sujet sous l'influence de vibrations sourdes et continues du gong; les coups de tampons se marquent par une secousse (Le tracé se lit de droite à gauche).

avait une force de 20 à 22; on appuie sur son crâne. On obtient au dynamomètre les résultats suivants:

	do$_2$	*ré*,	*mi*,	*fa*,	*sol*,	*la*,	*si*,	*do*$_3$
oreille kg.	26	27	28	28	31	35	38	45
crâne kg.	50	45	43	42	35	30	28	25.

Les tracés pléthysmographiques des dispositifs extrèmes viennent corroborer ces résultats (fig. 14, 15, 16, 17).

Fig. 14.

Modifications du tracé pléthysmographique sous l'influence de l'excitation de l'ouïe par l'*Ut*^{2} (Le tracé se lit de gauche à droite).

Le Dr Féré ne donne aucune explication de ces résultats si bizarres et si nets.

De l'ensemble des expériences, on peut conclure:

Les sons isolés produisent des changements *en plus* sur la force dynamométrique et la circulation capillaire. Les modifications dynamiques et circulatoires sont sensiblement parallèles et directement

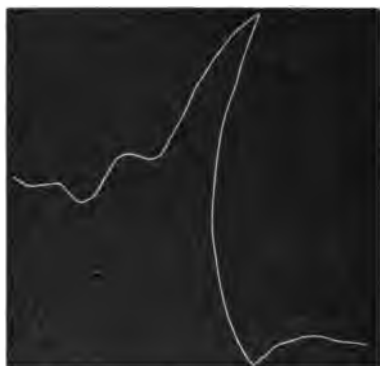
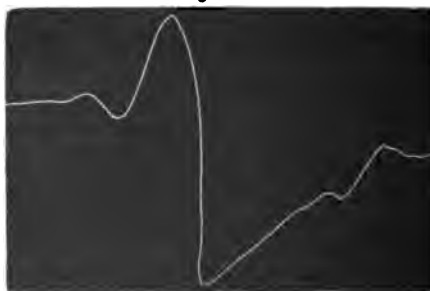
proportionnelles à l'amplitude et au nombre des vibrations excita-

Gamme *do*$_2$ *do*$_3$.

Fig. 15.

Modifications du tracé pléthysmographique sous l'influence de l'excitation du crâne par l'*Ut*
(Le tracé se lit de gauche à droite).

Fig. 16.

Modifications du tracé pléthysmographique sous l'influence de l'excitation du crâne par l'*Ut*
(Le tracé se lit de gauche à droite).

Fig. 17.

Modifications du tracé pléthysmographique sous l'influence de l'excitation de l'ouïe par l'*Ut*
(Le tracé se lit de gauche à droite).

trices. Donc, l'*intensité* et la *hauteur* du son agissent sur l'organisme

en produisant une excitation musculaire et circulatoire. Cet effet est passager, son *maximum* varie avec l'excitation et le sujet.

Le Dr Féré parle peu des excitations auditives où plusieurs notes combinées produisent l'harmonie, auxquelles, dit-il, la mémoire et les associations d'idées ajoutent des significations particulières. Il constate que les unes, gaies, sont excitantes; les autres tristes; déprimantes.

Ce sont, pour le Dr Féré, des faits d'observations courantes sur lesquels il n'a pas arrêté ses recherches.

Les expériences relatives aux sons isolés sont très concluantes dans leurs cadres respectifs, mais elles manquent de lien et de coordination pour permettre de conclure à une explication d'ensemble des effets physiologiques de la musique. C'est une pierre à l'édifice et sans doute c'est plus que quelque chose.

VI.

M. de Tarchanoff (1) à repris quelques expériences du Dr Féré, mais en s'occupant exclusivement des effets de la musique mélodique sur l'homme. Bien qu'il ne décrive pas les excitants qu'il a utilisés, il semble que ce sont des mélodies, car il conclut que: « la *musique* a une action sur l'activité musculaire de l'homme en la renforçant ou la déprimant suivant le caractère *des mélodies* ».

L'auteur s'est servi de l'ergographe de Mosso muni d'un poids de 2 kg, 500, que soulevait le sujet avec son doigt médian. Quand la fatigue était atteinte, c'est-à-dire quand ni l'excitation volontaire ni les courants induits agissant de deux en deux secondes ne produisaient plus aucun effet, malgré la *continuation de l'excitation*, on faisait entendre de la musique et de nouveau il s'inscrivait, *pour un temps, une courbe ergographique* au cylindre enregistreur, si l'on avait à faire à un sujet nerveux et sensible aux sons de la musique. Ceci dit incidemment par l'auteur a une certaine importance pour les déductions psychologiques que d'autres auteurs feront sur l'origine de l'émotion musicale.

M. de Tarchanoff constate en outre que l'excitation, dans le cas d'une

(1) J. de Tarchanoff, *Influence de la musique sur l'homme et sur les animaux*. Comm. au Congrès international de Médecine de Rome. « Archives Italiennes de Biologie », t. XXI, fasc. II.

musique triste (mineur), fait disparaître la force musculaire et cesser les contractions, quand le doigt est déjà fatigué par un travail préalable.

Le cœur, comme les autres muscles, se ralentit et faiblit sous l'action d'une musique triste, tandis que son activité augmente sous l'action d'une musique gaie. De cette remarque, deux explications peuvent découler: ou bien les muscles, mieux irrigués pendant l'audition d'une musique gaie, éliminent plus vite les produits du travail, ou bien, et c'est là une théorie propre à l'auteur, des nerfs excito-moteurs ou dépressifs agissent sur les muscles selon que l'excitant est gai ou triste.

Comme l'activité musculaire est liée à l'activité respiratoire, l'auteur a voulu vérifier si les excitations acoustiques agissaient sur l'oxydation des tissus. Des chiens et des cobayes, habitués à la sonnerie électrique, étaient placés dans une chambre respiratoire. De 2 en 2 secondes on faisait fonctionner la sonnerie.

Les résultats de l'analyse chimique furent les suivants:

Les chiens, pour 1 kg. de leur poids :

Repos	Audition
18,66 (co^2)	21,78
16,66 (o)	20,01.

Les cobayes :

38,20 (co^2)	42,23
35,54 (o)	38,79.

L'expérience porta sur 15 chiens et 12 cobayes. Chez l'homme, l'auteur a constaté, au moyen d'un galvanomètre très sensible de Wideman, modifié par Hermaim, que les excitations musicales produisaient des courants cutanés dus à des courants sécrétoires des glandes sudoripares. Ces derniers résultats sont nets et précis, mais il est regrettable que l'auteur ne donne que les résultats définitifs et n'entre pas dans les détails des expériences.

VII.

M. Tanzi (1) donne un aperçu sommaire des recherches qui ont précédé les siennes. Il établit nettement le problème de l'esthétique scienti-

(1) Tanzi, *Cenni ed esperimenti nella psicologia dell'udito*, « Rivista di filosofia scientifica », 1891. Dec.

fique, et ses paroles touchent profondément l'homme de science, qui ne veut plus voir dans l'étude du beau un passetemps de littérateur à jugements imprécis et sans autre mesure que son *sentiment* passager.

Les recherches sont très localisées. Il estime que c'est ainsi qu'on doit procéder avant de se livrer aux spéculations philosophiques. Il a mesuré les temps de réaction de quelques-uns de ses amis, à l'excitation auditive. L'excitation n'est produite que par des accords majeurs et mineurs, joués sans ordre. Il s'est servi pour ses expériences du chronoscope de d'Arsonval. L'interrupteur qui produit le déclanchement de l'aiguille est formé par la touche du piano. Un contact se trouve à la portée du sujet, qui arrête l'aiguille en agissant sur ce contact. L'expérimentateur est caché au sujet. On donnait toujours la même force aux accords, qui étaient :

Entre les résultats de ces deux excitants on établit des comparaisons que résument les tableaux suivants :

TABLEAU I.

Durée moyenne des réactions aux accords majeurs et mineurs						
Sujets	Durée moyenne de 50 réactions aux accords majeurs	Leur variation moyenne	Durée moyenne de 50 réactions aux accords mineurs	Leur variation moyenne	Durée moyenne de 10 réactions aux accords désagréables	Durée moyenne de 10 réactions aux accords agréables
A	0",180	0",006	0",176	0",010	0",170	0",166
B	0",184	0",008	0",182	0",008	0",174	0",169
C	0",160	0",004	0",154	0",005	0",156	0",150
D	0",150	0",006	0",149	0",004	0",142	0",144
E	0",178	0",009	0",174	0",008	0",168	0",162
F	0",148	0",005	0",150	0",006	0",149	0",150
G	0",160	0",008	0",159	0",010	0",147	0",138
H	0",177	0",007	0",174	0",007	0",150	0",147
I	0",181	0",007	0",177	0",008	0",160	0",156

Tableau II.

Réactions différentes à 100 accords majeurs et 100 accords mineurs.

Successions des excitations auditives.

1° série — On devait réagir au majeur et ne pas réagir au mineur.
La réaction positive qui dépasse 1″ est considérée comme négative.

Sujets	Accords majeurs. La durée moyenne de la réaction positive 0,620		Accords majeurs. La durée moyenne de la réaction positive 0,510	
	Réaction exacte positive	Réaction erronée négative	Réaction exacte positive	Réaction erronée négative
C	78	22	71	29
F	75	25	81	19

2° série — On devait réagir au mineur et ne pas réagir au majeur.
La réaction positive qui dépasse 1″ est considérée comme négative.

Sujets	Accords majeurs. La durée moyenne de la réaction positive 0,650		Accords majeurs. La durée moyenne de la réaction positive 0,501	
	Réaction exacte négative	Réaction erronée positive	Réaction exacte positive	Réaction erronée négative
C	72	28	84	16
F	70	30	86	14

Ces résultats étonnent l'auteur qui s'attendait à voir l'accord majeur préféré à l'accord mineur: ce dernier ayant d'après les expériences un effet dynamogène, comme toute idée préconçue.

Comment expliquer cela? M. Tanzi pense que le pathétique dans l'art est dû non à notre propre douleur, mais à la représentation d'une douleur d'autrui; ceci est présenté par l'auteur comme une hypothèse.

Nous avons tenu à présenter les travaux de M. Tanzi bien qu'ils ne traitent pas directement de l'action de la musique sur la circulation et la respiration; mais la question de l'influence relative du majeur et du mineur peut s'éclairer par une voie détournée. Nous considérons le travail de Tanzi non comme partie intégrante de nos études, mais comme démonstrations parallèles des effets du majeur et du mineur.

Dans les recherches précédentes nous avons étudié la réaction

vaso-motrice involontaire à ces excitations; nous pouvons noter ici la réaction musculaire volontaire.

Nous admettons en bloc les résultats fournis aux tableaux I et II et nous ne discuterons pas les expériences qui sont d'ailleurs très bien conduites. Résumons donc les conclusions de M. Tanzi: Les accords mineurs procurent des réactions plus rapides que les accords majeurs.

VIII.

M. P. Mentz (1) a pris un grand nombre de graphiques respiratoires et circulatoires pendant des expériences d'excitation de l'ouïe, d'attention, de calcul mental et d'émotion.

Nous ne parlerons naturellement que des résultats donnés par les excitations auditives et les émotions musicales.

Le sujet se trouvait dans une chambre peu éclairée; par un dispositif analogue à celui que M. Patrizzi a employé dans ses expériences que nous exposerons plus loin, il était seul dans l'appartement. La respiration était enregistrée au moyen du pneumograqne de Marey et le pouls artériel, au moyen du sphygmographe de Marey.

Seul, parmi les auteurs, Mentz laisse de côté les variations *en nombre*, il étudie individuellement chaque pulsation, il la mesure a 0,01 de mm. près.

Le sujet est placé dans un état psychique spécial: « il ne devait pas, par un relachement musculaire général, permettre aux sentiments de se développer ». Il devait fixer son attention sur la sensation qu'il éprouvait. En somme, disposition excellente, mais difficilement réalisable.

Voici, néanmoins, ses résultats. La sensation simple (bruit ou son simple) amène un ralentissement du pouls, un ralentissement ou une accélération respiratoire, en rapport avec *la durée* de l'excitation.

Il remarque en outre, que lorsque l'excitation est répétée, la réaction est moins forte. Notons donc ici une confirmation de la loi de l'habitude.

---

(1) P. Mentz, *Die Wirkung akustischer Sinnesreize auf Puls und Athmung.* « Phil. Studien », XI, pp. 61-125, 371-394, 563-603. Les tableaux sont pris d'après l'analyse de M. V. Henri, « Année Psychologique », 1897, troisième année, pp. 390-401.

Voici quelques chiffres. Nous avons fait les moyennes pour rendre les résultats plus nets:

	Excitation: 124 oscillations			
	AVANT		PENDANT	
	inspiration	expiration	inspiration	expiration
	6,2	5,4	7,2	6,3
	5,3	5,6	6,3	6,8
		6,2	6,2	
			6,1	
Total	11,5	17,2	25,8	13,1
Moyenne	5,75	5,73	6,45	6,55

Nous voyons donc, que la moyenne pour cette expérience, donne 0mm,70 en plus pour l'inspiration, et 0mm,82 pour l'expiration, sous l'influence d'une excitation auditive purement sensorielle.

Voici, un autre résultat donné par l'auteur.

Nature de l'excitant	Durée du pouls	Durée de la respiration
Son C′	2,4 / 2,6 } + 0,2	11 / 15 } + 4
Son C″	2,4 / 2,5 } + 0,1	14 / 12 } — 2
Bruit de scie	2,5 / 3,2 } + 0,7 ; 3,2 / 3,2 } + 0,0	12 / 18 } + 6 ; 18 / 13 } — 5
Son C‴	2,6 / 2,7 } + 0,1	14 / 16 } + 2

L'*intensité* de l'excitant (sons ou bruits) augmente la durée des mouvements réactionnels jusqu'à une intensité limite où apparaît la sensation désagréable produisant une diminution de la réaction.

Parmi beaucoup d'exemples avec des excitants, bruits ou sons musicaux variables, citons les deux suivants :

1. une boule suspendue à l'extrémité d'un pendule frappe à chaque mouvement de descente sur une phanchette interposée suivant le plan médian.

La longueur du pouls étant en moyenne de 4^{mm},1, voici les variations relatives aux divers angles de chute;

Angles de chute	20°	30°	40°	50°	60°	70°	80°	90°
Sujet W	+ 0,1	+ 0,2	+ 0,03	0,04	+ 0,05	+ 0,06	—	—
» C	+ 0,1	+ 0,2	—	—	—	+ 0,06	—	—
» G	—	+ 0,2	+ 0,03	+ 0,04	—	—	—	+ 0,8
» F	+ 0,1	+ 0,2	+ 0,03	+ 0,04	+ 0,05	+ 0,06	+ 0,7	+ 0,8

2. un poids de 1 kg. tombe de différentes hauteurs.

La longueur moyenne de la pulsation était avant: 3^{mm},2; en voici les variations :

Hauteur de chute en cm.	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100	110	120
Variation du pouls	+ 0,2	+ 0,3	+ 0,3	+ 0,3	+ 0,4	+ 0,4	+ 0,4	+ 0,5	+ 0,5	+ 0,5	+ 0,6	+ 0,6

Pour les sons, le résultat général est celui-ci ; les sons moyens (les plus agréables) sont ceux qui ralentissent le plus le pouls.

La longueur moyenne du pouls étant de 5^{mm},6 voici quelques variations :

Excitation	Variation du pouls
A	+ $0,2^{mm}$
a	+ 0,3
a'	+ 0,6
a''	+ 0,3

Si, au lieu d'avoir des bruits isolés, nous avons des séries de bruits, les résultats changent, selon que le sujet fixe son attention sur ces bruits, on qu'il ne l'y fixe pas.

Dan le 2ème cas nous avons les résultats suivants:

Excitation	Pouls		Respiration	
Métronome 99	3,8 4,2	+ 0,4	12 13	+ 1
» 165	3,8 4,2	+ 0,4	15 13	— 2
» 165	4,1 4,3	+ 0,2	15 13	— 2
» 82	4,0 4,2	+ 0,2	13 13	0
» 127	3,9 4,1	+ 0,2	14 13	— 1
» 149	3,9 4,1	+ 0,2	11 15	+ 4

Dans l'exemple suivant, le sujet fixait son attention sur le bruit du métronome.

Excitation	Pouls		Respiration	
	4,2		19	
Metronome 65		— 0,6		0
	3,6		19	
		— 0,3		— 3
	3,3		16	
» 94		0		— 2
	3,3		14	
		— 0,1		0
	3,2		14	
		0		+ 2
» 105	3,2		16	
		— 1		+ 2
	3,2		18	
		0		— 4
	3,1		14	
» 133		— 2		+ 1
	2,9		15	

On voit dans ce tableau que le pouls diminue progressivement (4,2 à 2,9). Ce fait est certainement imputable au travail d'attention, bien plutôt qu'à l'excitation auditive.

Voici un autre exemple où le sujet prête son attention ; on joue la gamme diatonique:

	Pouls	Respiration
Avant l'excitation	2,2 } — 2	17 } + 1
Gamme diatonique	2,0	18

L'auteur étudie aussi les bruits rythmés. Il remarque que le rythme respiratoire coïncide avec le rythme excitant, en prenant, comme point de départ des inspirations et des expirations, les sons les plus forts.

Le sujet subit deux excitations : à la première il s'isole de tout sentiment, à la deuxième il s'y laisse aller ; la longueur moyenne du pouls étant de 8^{mm},2 avant l'expérience. Voici les résultats.

Hauteur de chute	10cm	20cm	80cm	110cm
Sensation	+ 0,1	+ 0,2	+ 0,4	+ 0,6
Sentiment	+ 0,1	+ 0,3	0	— 0,8
Le sujet traduit ses sentiments :	indifférent	agréable	désagréable	très désagréable

Le plaisir amène donc un ralentissement du pouls, la douleur amène une accélération.

Passant aux excitations émotionnelles Mentz étudie les effets de morceaux de musique.

Les conclusions sont analogues aux précédentes. Chaque fois que le sujet prête son attention à l'excitant, il y a accélération du pouls ; dans le cas contraire il y a diminution.

Le travail de Mentz est un des plus suggestifs que nous ayons analysé. Le procédé est tout à fait analytique, bien que très délicat et par là même sujet à avoir ses résultats mis en doute. Mais si nous les acceptons en bloc, nous trouvons que la loi de l'habitude qui fait diminuer la réaction périphérique est confirmée.

L'indépendance des organes qui réagissent y est aussi démontrée. On y trouve, en outre, comme un schéma des recherches à faire relativement à l'action du rythme. Enfin, en dissociant les effets de la

musique des processus psychiques qui subconsciemment absorbent et transforment les données physiques du monde extérieur, Mentz ouvre la voie aux recherches vraiment fondamentales de toute action des ondes sonores, numériquement définies, sur l'organisme, et en même temps à l'étude des substratums psychiques. L'auteur ne donne malheureusement aucun tracé; c'est la méthode allemande. Elle est critiquable, car l'aspect du tracé est plus important pour le lecteur avisé que les données numériques.

IX.

Le docteur DUTTO (1) veut, dans ses recherches, compléter les travaux de Dogiel et de Tarchanoff. Il place des animaux, lapins, cobayes, poulets ou oiseaux dans un double calorimètre à irradiation de d'Arsonval; il opère dans des conditions excellentes de silence et de lumière diffuse.

Après 2 heures, le calorimètre trace une ligne parallèle à la ligne des abcisses.

On fait jouer alors, pendant une heure ou une heure et demie un petit orgue mécanique de Heller, de Berne. Il obtient les résultats suivants:

cobayes, dans 1 heure:

avant:	4,62	3,41,	2,92 ca
pendant:	4,17	2,73	2,44 ca.

Chez le lapins, cobayes et poulets il y a toujours diminution; chez les pigeons et oiseaux il y a toujours augmentation. On ne peut assimiler ces résultats à ceux occasionnés par la peur, car l'expérience refaite en tirant de 5′ en 5′ des coups de révolver près des sujets la ligne des graphiques reste horizontale. Il s'agit bien ainsi d'une réponse à l'excitant, car dès que la musique cesse, la ligne remonte. Cette ligne oscillante ordinairement est très régulière pendant l'expérience.

---

(1) D.r DUTTO, *Influence de la musique sur la thermogénie animale*, « Rendiconti della R. Accademia dei Lincei », vol. V, serie V, 1896, 15 marzo.

L'auteur suppose donc que perdant un état psychique spécial l'attention probablement les fréquents apports du sang à la péripherie sont empêchés, d'où diminution de chaleur irradiée. Ceci serait en conformité avec les expériences de Mosso, dans lesquelles il est prouvé que tout acte psychique produit une constriction périphérique.

Le point les plus délicat à expliquer est celui des pigeons et oiseaux dont la chaleur irradiée augmente pendant l'expérience. L'auteur est porté à admettre que ces animaux qu'on ne surveille pas dans le calorimètre font des mouvements; la musique agit donc comme excitant du métabolisme des tissus.

Si cette hypothèse est vraie, nous avons en elle l'explication des expériences de Tarchanoff sur les chiens et cobayes qui, sous l'influence de la musique consomment plus d'oxygène et dépensent plus d'hydrogène.

X.

Le Docteur Ferrari (1), de l'Institut de Reggio, a repris les expériences de Patrizzi, mais dans des conditions moins favorables. Ainsi, abandonnant le procédé de l'observation de la circulation cérébrale, il a étudié les modifications de la circulation capillaire sous l'influence de la musique.

La circulation capillaire, dit-il, est particulièrement propre à donner des résultats positifs dans l'étude des émotions, d'après les théories les plus récentes. Les vaisseaux capillaires ont une *force vive de réserve* qui leur permet d'envoyer un flux de sang dans une partie de l'organisme qui en a besoin. Avec James et Lange, il voit dans ce processus la genese des émotions : une *cause* sensorielle ou psychique produit un *état émotionnel* qui se *manifeste.*

Ferrari a bien localisé ses recherches. Il voulait expérimenter sur des sujets sains et chez des sujets ayant maladies mentales les effets des tons majeurs et mineurs. Il s'est servi du pléthysmographe à doigt de gant d'Hallion et Comte.

(1) Ferrari, *Recherches expérimentales sur la nature de l'émotion musicale (en italien).* « Rivista Musicale Italiana » 1897, IV, 2.

Ses résultats sont sensiblement conformes à ceux de Patrizzi, mais comme il a une grande quantité de sujets de mentalité différente, il lui est possible de déduire des lois communes et générales.

Ses sujets typiques sont:

1. une idiote melomane;
2. une infirme atteinte de folie circulaire;
3. plusieurs personnes saines;
4. une femme atteinte d'excitation maniaque qui guérit et par ce deuxième état sert de controle.

La première malade, idiote mélomane est une âgée de 34 ans, remarquable par une absence complète de mentalité. Elle est comparable à une anencéphale: « on peut la considérer comme un instrument qui, avec des nerfs et des organes humains vibre parce qu'un instrument voisin vibre avec un ton et un mode déterminé ». Elle a de l'echolalie, elle répète sans cesse ce qu'on lui dit. N'ayant qu'une mémoire musicale, les airs qu'on lui chante sont répétés indéfiniment; le battement d'une mesure suffit à la mettre en action. Le mode mineur la fait pleurer. Avec le mode majeur on enregistre une dilatation passive des vaisseaux périphériques quelques secondes après le stimulus acoustique. Avec la musique cesse subitement la réaction. Quand on peut, avec le mode mineur, enregistrer le tracé pléthysmographique on ne constate aucune variation.

La deuxième malade atteinte de folie circulaire a des alternances de grave dépression psychique et de bonheur exagéré. Très religieuse, elle chante des litanies que lui rappellent les premiers accords du piano. Alors qu'entre ces états différents on ne remarque pas de grands changements au pouls capillaire, dès qu'il s'agit d'une excitation musicale, les réactions vaso motrices sont rapides et très évidentes.

Elle préfère le *mode mineur*: « parce qu'il est plus allègre ».

Le *mode majeur* produit une dilatation passive des vaisseaux capillaires (Effets moins intenses que chez la précédente). Cette dilatation cesse assez vite même pendant que le piano continue à jouer. Si on reprend dans le *même mode* après un silence, la réaction se produit. Avec le mode mineur, aucun changement.

Pendant les accès de dépression grave on constate que la courbe reste normale dans *quelque mode* se produise l'excitation. Le décou-

ragement, la terreur rendent la malade réfractaire à l'émotion musicale (1).

La troisième malade pendant sa période d'excitation maniaque présente les effets habituels du *mode majeur*, c'est-à-dire: vaso-dilatation passive. Le *mode mineur* est sans effets.

Après sa guerison le majeur et le mineur n'eurent plus aucune action.

Enfin les personnes saines ne présentent qu'un abaissement graduel de courte durée de la courbe, comme réactions aux *deux modes*. Ce ne sont que des réactions dues à la surprise que produit le stimulus musical. C'est l'effet analogue que produit le coup de gong, mais moins intense et plus rapide.

De ces expériences, l'auteur conclut que les vaso-moteurs sont actifs après une excitation musicale seulement quand l'individu est psychologiquement amoindri, quand les fonctions supérieures du cerveau ont disparu, quand l'émotion, qui est en somme un désordre organique, n'est plus inhibée par la coordination mentale.

Ces états, nous pouvons les étudier chez nous-mêmes quand, par suite des circonstances sociales, nous sommes en « *accès d'impotence sentimentale* ». C'est dans ces moments que la musique, ou triviale ou sublime, a son *maximum* d'action sur nous.

La manifestation la plus fréquente des émotions est une *contraction* vasculaire. Pourquoi donc le mode mineur, qui cependant émeut les sujets, crée une douleur psychique esthétique, ne produit-il aucun changement analogue ou inverse à celui que produit le mode majeur? La seule réaction musicale spéciale au mode majeur est une *dilatation!* L'auteur voit dans ce fait une preuve de la *spécificité* et de l'*artificialité de la douleur* esthétique. Mais il se déclare impuissant à expliquer à présent les raisons des influences relatives du majeur et du mineur. On peut admettre avec l'auteur que ses divers sujets présentaient les termes extrêmes de la résistance organique aux stimulus musicaux. A l'état inférieur la résistance est nulle, à l'état supérieur elle est absolue.

---

(1) Au moment de l'expérience cette malade était obsédée par la peur d'une fin prochaine, irrémédiable, irrésistible et impossible à définir.

Les réactions, quand il y a eu manque de résistance organique, ont toujours été dans le même sens. Qu'il y eût tristesse ou gaieté, le *mineur* n'a jamais eu de réaction positive, tandis que le *majeur* s'accompagnait toujours de vaso-dilatation.

L'auteur croit voir dans ses expériences une confirmation de la théorie de James, plutôt que de celle trop affirmative de Lange. Avec James, il dit que les émotions existent à la conscience par suite de l'apport des sensations externes qu'y effectuent tous nos muscles lisses et striés.

En somme, les recherches de Ferrari semblent étayer l'hypothèse de Ribot, exprimée au début de son volume sur la « *Psychologie des Sentiments* ». La musique, à l'*inverse des autres arts*, crée un état émotif que nous essayons de définir et que des termes vagues de tristesse, de joie, d'angoisse suffisent à peine à saisir.

(A suivre).

N. Vaschide et J. M. Lahy

Chef des Travaux du Laboratoire de Psychologie Expérimentale de l'École des Hautes-Études.

Élève de l'École des Hautes-Études.

RECENSIONI

Storia.

***RICCARDO RUTA**, **Riassunto storico-scientifico della musica dalla sua origine ad oggi**, compilato secondo i programmi ministeriali dei Regii Conservatorii e Licei Musicali. — Napoli, 1901. A. E. S. Festa.*

Non cercheremo se questo *Riassunto* corrisponda ai programmi scolastici ministeriali, perchè anche se ciò fosse non ne proveremmo maraviglia. Ma non sappiamo davvero cosa ha intrapreso di *riassumere* l'autore in un libro in cui dal lato storico (musica antica) sono raccolte notizie troppo sommarie, imprecise, e talvolta erronee, per non generare confusione, e dal lato scientifico è assolutamente bandito qualunque cenno che si riferisca alla scienza. Non esagero, e in prova cito il periodo: « L'armonia..... è una « scienza, come si suol dire, senza invidia, poichè le regole scien- « tifiche sono note a tutti, ed alla portata di tutti; la difficoltà sta « nel saper trarre più o meno profitto dalle regole teoriche, che « offre la pianta dello studio dell'armonia ». Tale il punto più scientifico del *Riassunto*, mentre circa la storia dell'arte moderna l'autore ha creduto bene di allestire soltanto un *elenco cronologico dei più celebri compositori dal 1400 ad oggi*, elenco in cui gli scarsissimi dati cronologici sono molto spesso sbagliati.

Meno deficiente ed imperfetta è invece quella parte del libro dove stanno compendiate, e distinte per il loro carattere, le forme principali con cui si esplicò l'arte negli ultimi secoli. Ridotto a tale indirizzo, e posto meglio in corrispondenza colla critica odierna, il libro del Prof. Ruta si spoglierà della dottrina vieta e sconnessa che lo guasta e potrà riescire utile agli alunni dei Conservatorii e dei Licei musicali. Poco male se per tal modo il titolo del lavoro non sarà adorno dell'inciso: *Compilato secondo i programmi scolastici ministeriali.* O. C.

***Dott. CESARE MUSATTI*, *I drammi musicali di Carlo Goldoni*. Appunti bibliografici-cronologici. — Venezia, 1902. Visentini.**

Dell'attività maravigliosa di Carlo Goldoni nel teatro comico dura sempre il ricordo, ma nessuno forse immaginava che egli avesse scritto altrettanto fecondamente pel teatro melodrammatico. Ce ne fa avvertiti oggi il Signor Musatti presentandocene la prova col presente opuscolo, in cui stanno catalogati 88 drammi di lui e 181 spartiti che ne derivarono.

In poche pagine d'introduzione l'autore indica le fonti a cui attinse per compilare il lavoro, fonti citate poi con lodevole accuratezza insieme ai dati tipografici dei singoli melodrammi; e dettaglia poi le difficoltà e i dubbi che ebbe a risolvere.

L'appendice, di 2 pagine, concerne le omissioni riscontrate in una pubblicazione consimile dell'autore sui *Drammi musicali di Carlo Goldoni e d'altri tratti dalle sue commedie* (Estr. dall'*Ateneo Veneto*, 1898).

Desidereremmo che, in vista dell'omogeneità dell'argomento, il Dr. Musatti si prendesse la cura di fondere in un solo opuscolo i suoi due saggi bibliografici. Gli consigliamo però di non tralasciare ricerche per citare *de visu* i libretti originali, perchè solo in tal modo egli compirà un'opera proficua per la storia del teatro italiano.
O. C.

***BENNATI NANDO*, *Musicisti ferraresi*. Note bibliografiche. — Ferrara, 1901. G. Zuffi.**

Lavori consimili hanno reale importanza soltanto se compilati collo studio di documenti nuovi.

Per allestire il presente opuscolo l'autore invece si è accontentato di togliere semplicemente da alcuni dizionarî biografici (Fétis e Riemann, tra i moderni) quanto si riferisce ai musicisti nati in Ferrara o nel territorio ferrarese.

È ben vero che lo confessa egli stesso: « *Con questo libretto io* « *non ho voluto e non voglio nè insegnare nulla nè svelar nulla* « *a nessuno* », aggiungendo la conclusione stranissima: « *la critica* « *onesta mi saprà sùbito grado di questa premessa: l'altra dirà* « *ciò che vorrà, come ha sempre* scostumato *di fare, e io la la*« *scierò dire* ».

La critica seria riconoscerà certamente che il signor Bennati ha riunite con buoni intendimenti le sue note biografiche, sebbene egli avesse campo di parlare molto più a lungo e molto meglio dei grandi maestri che si chiamano Frescobaldi, Luzzasco Luzzaschi e Arcangelo Corelli.

A rischio che l'autore *mi lasci dire* osserverò pure che egli non dimostra quell'amplio corredo di dottrina, sia dal lato storico-cri-

tico, sia dal lato tecnico, che richiedeva l'argomento da lui preso a trattare. Per questo forse non seppe prendere per modello l'eccellente libro dell'Ab. Pietro Canal, *Della musica in Mantova*, dal quale poteva trarre ammaestramento proficuo per mettere in luce notizie veramente interessanti sui musicisti ferraresi. O. C.

***Die Jenaer Liederhandschrift*: hrsg. von G. Holz, J. Saran, E. Bernoulli.** — Vol. due legati pergam., in-4°, pag. VIII + 241, + 200. Leipzig, C. L. Hirschfeld, 1901. — Marchi 36.

Per quanto avvezzi alla eleganza severa di parecchi editori di Germania, vogliamo subito segnalare la bellezza dei tipi e la cura e ricchezza di questa pubblicazione che fa onore alla casa Hirschfeld. Essa ha dato al *Canzoniere di Jena* quella veste che appunto esso meritava.

Il *Canzoniere di Jena* è infatti uno dei più magnifici codici musicali che si conoscano; un vero esemplare di lusso, sia per la grandezza dei fogli (cm. 56 × 41), sia per la finitezza della pergamena, sia per la perizia calligrafica di chi scrisse il testo e di chi, negli appositi righi, aggiunse la notazione musicale. Disgraziatamente esso è mutilo sul principio e in fine, e presenta anche qualche lacuna nell'interno, sicchè dei 154 fogli di cui probabilmente esso constava solo ce ne rimangono 133.

Questi ed altri particolari dà il dott. Holz, che curò minuziosamente il vol. I, contenente la riproduzione del codice, testo e notazione, con tutto il rigore di fedeltà che è possibile conseguire coi segni della tipografia. Il testo era tutt'altro che ignoto; già dal 1838 lo Hagen pubblicò (*Minnesingern*, vol. 3) quella parte che il codice di Jena ha in più di un altro, già dato, di Heidelberg; poi nel 1896 ne uscì, a cura di K. Mueller, una ricca riproduzione fotografica che rispetta l'originale perfino nel formato. Sicchè ne è tale il costo, che questa nuova e più maneggevole ristampa, benchè di un prezzo anch'esso non esiguo, a petto dell'altra è, come ben osserva l'Holz, una vera edizione di divulgazione popolare.

La provenienza del codice, che entrò nella Universitaria di Jena nel 1548, le particolarità dialettali e ortografiche dei copisti, il fatto che le poesie contenute sono tutte, a esser cauti, della prima metà del secolo XIV, permettono di congetturare che il *Canzoniere* fosse composto per commissione di Federico, langravio di Turingia e marchese di Meissen (1324-49). E così, per l'autenticità delle attribuzioni, il codice è anche importante per la storia letteraria dell'alto tedesco, nel periodo in cui fiorirono i Maestri Cantori più riputati.

Non meno importante è la parte musicale, essendo questi i più

antichi canti tedeschi di cui ci furono conservate le melodie. La comoda divisione in due volumi, di cui il primo ci dà, come dissi, il testo con la notazione originale, mentre nel secondo è la traduzione moderna, permette di tener sempre presente e controllare a volontà l'opera degli illustratori e traduttori. Questo secondo volume è tutta opera dei signori Saran e Bernoulli. Il primo ha preparato gli schemi ritmici di ogni poesia, e il secondo sopra quegli schemi ha posta la traduzione moderna della notazione antica. Entrambi in una singola monografia che serve di chiusa alla splendida pubblicazione, rendono conto dell'opera propria; l'uno con un esame minuto della ritmica altotedesca in generale, e di questo canzoniere in particolare; l'altro esprimendo i criterî esclusivamente musicali della traduzione.

Trattandosi di poesia altotedesca, non è di nostra competenza il giudicare se gli schemi che ne risultano sono scientificamente fermati. Basti qui esporne sommariamente i risultati, tanto più che la dottrina e l'erudizione di cui dà mostra il professore F. Saran, la cura minuziosa con che egli indaga e spiega i menomi particolari del sistema ritmico da lui adottato, dànno affidamento per la saldezza dei risultati. Il più saliente, e per le sue conseguenze musicali il più importante di essi, è questo: che i versi, o meglio i membri del periodo ritmico si dividono e si suddividono simmetricamente, ma sempre i loro elementi costitutivi, i cosiddetti *pedes* della ritmica e metrica latina, sono di misura pari. E perciò nella traduzione, accuratissima, del Bernoulli figurano tutte le forme di battuta a $^2/_2$ e non altre; anche quando il principio del sillabismo tenderebbe a introdurre figure dispari.

Un sistema siffatto, che sgorga dall'intima struttura del ritmo, e in particolare dalla natura speciale della ritmica germanica, ha dovuto, come la monodia dei cantori romanzi, rivestire sui manoscritti l'identica notazione scritta, la sola che il tardo medioevo abbia usato: cioè la quadrata, che non è poi che una evoluzione della neumatica. Ma perchè la notazione è la stessa, non ne viene che in egual modo s'abbiano a considerare le monodie teutoniche le neo-latine. Il principio fondamentale è diverso; là abbiamo *ritmo* mensurale, qui *sillabismo*. Per conto mio posso aggiungere, che percorrendo queste notazioni tedesche, nella traduzione del Bernoulli, ne ho avuto un'impressione costantemente diversa dalle monodie trovadoriche: quelle almeno più schiette e popolareggianti. Invece alcune notazioni di Gaucelmo Faidit e di Folchetto di Marsiglia, trattate con questo sistema (fin dove il sillabismo lo consentisse) credo che darebbero analoga impressione estetica. Alcunchè

di lento e di melanconico, senza ritorni chiari di frasi melodiche, ma più legato e mosso del canto gregoriano.

Simili pubblicazioni fanno onore alla loro patria: e, perchè non dirlo? invidia alla nostra. La quale avrebbe pur tanti cimelî musicali da mettere in luce e da illustrare, di tante diverse età e sistemi, che appena basterebbe l'opera di parecchi specialisti variamente competenti. Non diremo che nulla si faccia, ma poco: e quel poco rimane spesso ignorato. Per esempio in questa nostra *Rivista* qualcosa da spigolare avrebbero pur trovato anche gli eruditi illustratori del *Canzoniere di Jena*, mentre, dall'apparato delle citazioni, non consta che sia stata da essi usufruita. A. R.

Estetica.

M. GRIVEAU, La sphère de beauté (Lois d'évolution, de rythme et d'harmonie). — Paris. Félix Alcan, éditeur.

Abbondano in tutte le lingue, e più nelle meglio colte, i segni che rivelano le impressioni suscitate in noi dalle cose. Sono gli aggettivi: la parte più concreta del vocabolario, e la più viva; quella in cui la sensazione ancor vibra, non per anche attenuata o trasfigurata nell'astrazione o nell'idea.

« *Ce sont là* » — avverte il Griveau — « *les documents les plus immédiats de notre appréciation, favorable ou critique, en face des objets ou phénomènes extérieurs* ». Vero: ma chi vi aveva posto mente fin qui? Erano, alle nostre mani, come monete di cui ci servivamo per le necessità dello scambio; incuriosi delle impronte ormai consunte per l'uso. Or ecco che uno scrittore d'estetica ne fa argomento a' suoi studî; e improvvisamente,

al saggio de lo buon conoscitore,

riappaiono e riscintillano le vecchie lettere incise, e le figure effigiate, e i rilievi. E tutta una storia, ancora mal conosciuta, ci si discopre: la sintesi delle sensazioni che l'esperienza degli uomini à adunate nel tempo.

« Je dresse une statistique de tous les adjectifs de la langue. Les épithètes une fois élues parmi toutes les formes du vocabulaire, comme les plus directement connexes avec la question de *goût*, je les groupe en un grand tableau suivant deux directions croisées. Verticalement, d'après la catégorie; horizontalement, suivant le degré: soit: qualitativement, de haut en bas; quantitativement de gauche à droite. Dans le sens vertical vous voyez se dérouler, à la suite, les groupes d'origine tactile, olfactive, gustative, auditive, visuelle. Dans chacun de ces groupes, dits d'*origine*, les épithètes

se développent en séries horizontales graduées d'après le degré croissant soit de la qualité de l'objet soit de nos impressions ».

Le indagini cui dà luogo la prima classificazione appartengono più propriamente alla psicologia generale, e con la rivelazione di tre leggi (*loi de persistance du terme inférieur et concret dans les catégories abstraites et supérieures — loi de substitution réciproque, ou par équivalence, du terme modal, du terme final, du terme causal — loi de filiation des termes de pure constatation aux termes d'appréciation*) ci confermano il principio da cui tutta procede la scuola sperimentale: *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*.

Alla psicologia e all'estetica insieme si attiene invece la classificazione *quantitativa*. Ordinati secondo la varia intensità delle loro espressioni, gli epiteti si dispongono, per ciascuna serie, come le note di una gamma musicale. Il piacere estetico occupa i gradi intermedii; dall'un punto e dall'altro, agli estremi, sono i termini che traducono in segni verbali il fatto fisiologico puro. Da un centro comune (zona di equilibrio o d'indifferenza) i gradi ascendono, per un lato, fin là dove la sensazione, esasperata, riesce al dolore; e discendono, per l'altro, fin là dove, per successive attenuazioni, ogni impressione si disperde e si annienta. « *Parcourez l'étendue d'une quelconque de ces gammes, en partant du centre pour aboutir à l'une ou à l'autre extrémité: vous rencontrerez un chemin de degrés purement esthétiques, puis des degrés absolument physiologiques; et entre ceux-ci et ceux-là vous constaterez l'impossibilité de fixer une limite précise; la gradation est continue. Éloignez-vous peu à peu de la région moyenne: l'appréciation perd à vue d'œil son caractère spéculatif et désintéressé pour revêtir un cachet d'utilitarisme de plus en plus manifeste. De faibles accroissements, ou diminutions d'intensité sonore, lumineuses, sont appréciés esthétiquement et utilisés artistiquement: la clarté se fait-elle trop vive et l'obscurité épaisse, il n'est plus question d'expression de goût ou de beauté* ».

Considerate ora le due parti — l'ascendente e la discendente — di questa scala d'espressioni: esse si svolgono, l'una rispetto all'altra, in una simmetria perfettamente armoniosa, con esatta rispondenza di gradi. « *Elles se complètent l'une par l'autre; en un mot les qualités de gauche sont complémentaires de celles de droite, et vice-versa. Ce terme complémentaire prend ainsi une extension fort large, on peut dire universelle. Il porte bien au delà du domaine de la couleur. Il s'applique à toutes les sensations. Cela nous mène à définir comme complémentaires tous degrés d'une gamme*

donnée, qui, pris à tel niveau qu'on voudra, se trouvent toujours séparés par un intervalle intermédiaire à ceux qui font le plus grand contraste et ceux qui font le plus petit ».

Fissati così i principii su la scorta degli elementi attinti allo studio della parola, l'autore si fa a ricercarne l'attuazione nella tecnica delle singole arti. La trattazione, condotta con dottrina elettissima e con vivace originalità di pensiero, si allarga qui alle questioni di estetica più singolari e più ardite. Gamme di sapori e di profumi, di colori e di forme, di movimenti e di suoni sono dal Griveau sottilmente indagate in tutte le gradazioni che le compongono, e chiarite espressioni molteplici d'un unico linguaggio, infinitamente vario, e pur obbediente, in ogni sua manifestazione, alla legge universale del Ritmo. La dimostrazione procede rigorosa e tuttavia dilettevole, limpidissima sempre, in uno stil rapido e denso. Belle, fra tutte, le osservazioni intorno alla musica, già pubblicate su questa *Rivista* (anno 1894, fasc. 4°, 1896, fasc. 1° e 3°, 1897, fasc. 2° e 4°).

Assai cose, certo, da questo libro potrebbero apprendere i nostri scrittori d'estetica (..... musicale, segnatamente). Ma che lo leggano è vano sperare. E poi, forse, a che gioverebbe? Sarebbero, per dispetto, capaci di dirne male. R. G.

Opere teoriche.

A. J. POLAK, ***Ueber Ton-Rhytmik und Stimmenführung.*** **Neue Beiträge zur Lehre vom Musikalischen Hören. Un vol. in-8° di pp. 263. — Leipzig, 1902. Druck und Verlag von Breitkopf und Hartel.**

Il Polak, lo ricordo bene, si era proposto altra volta di studiare le proprietà della musica polifonica e di approfondire scientificamente, mediante rigorosa analisi, la sintassi della lingua dei suoni. Mentre allora egli ebbe a gettare vera luce sulle combinazioni sonore simultanee, cioè sulla consonanza e la dissonanza, ora, in questo suo nuovo lavoro, egli studia le cause dell'eufonia e della cacofonia fra combinazioni sonore succedentisi l'una all'altra. Se prima era questione d'accordi buoni o falsi, ora gli è questione di passaggi. Abbiamo dunque necessariamente a che fare con collegamenti di suoni, i cui ritmi si adattano o non si adattano a vicenda; e per ispiegarsi le ragioni dei fatti fisiologici che ne derivano, bisogna risalire agli effetti micrometrici, cioè alle oscillazioni sonore, le quali, per la questione o meglio per le molte questioni attuali, diventano piuttosto movimenti regolari nello spazio, oltre che nel tempo. Così lo studio del Polak ha la sua base nella ricerca matematico-fisiologica sulle combinazioni ritmiche nel moto delle parti,

che costituiscono serie di accordi. La questione è posta bene anche pel lato pratico della composizione musicale. Le armonie, gli accordi non sono che il risultato del moto di parti consonanti e dissonanti; il ritmo, la stessa funzione ritmica degli accordi, è il produttore dell'armonia. Prima che la teoria possa procedere con qualche sicurezza — e non già come oggi, rivelatrice solo di un pretto empirismo — bisogna che una quantità di enigmi, quali ogni buon musicista sa essere nell'effetto delle combinazioni sonore sulla nostra sensazione, vengano spiegati. È questo il campo in cui la perlustrazione riesce più difficile, in causa della immensa varietà dei dettagli che la scienza ha da ridurre sotto determinate classificazioni, parificando la nozione fisiologica del suono alla sua nozione matematica. Chè, all'infuori di questo sistema, una scienza della musica è cosa impossibile.

È dunque il ritmo numerico delle oscillazioni che il Polak studia e pone a fondamento delle sue ricerche, riflettendo poscia (e qui è la parte interessante e geniale di questo libro) i risultati a casi artistici, fra i più belli e superiori dei quali vanno annoverati quelli del Wagner.

Restando così il problema pur sempre quello della unione ritmica delle parti e degli accordi che dominano la sensazione, si comincia dall'esaminare la ritmica delle oscillazioni della scala diatonica, in un dato sistema tonale, e si passa poscia a tutte le derivate complessità, per modo che è possibile spiegarsi tutta la serie degli effetti inerenti.

Tale è il lavoro eminente del Polak. La novità è più specialmente nel metodo. Si giunge a certe finalità conosciute spesso sotto altra formula; ma il cammino percorso a traverso le prove più attraenti dei passaggi, giudicati inesorabilmente dall'analisi matematica, determina un interesse sempre nuovo. Nella lunga analisi sull'efficacia delle possibilità armoniche — l'A. mette l'attenzione e la pazienza del lettore a ben dura prova — noi c'imbatteremo in una combinazione che il Polak chiama enarmonica; essa è determinata dall'aggregazione di una nota, che appartiene all'accordo o al passaggio ritmico soltanto come alterazione della sua vera nota armonica. Orbene, il Polak può aver corroborato un sistema che storicamente è falso — egli lo sa troppo bene — ma pur tuttavia ciò semplifica per noi il concetto dell'enarmonia, correntemente inottenibile, e designa un fatto sonoro che, più di ogni altro abusato, all'*enarmonia* ci avvicina: dico *più ci avvicina*, e soggiungo: pur facendoci rimanere da essa lontanissimi.

I risultati pratici dello studio del Polak sono, in parte, non nuovi.

Spesso egli ha ribadito note formule e risultati di conseguenza; ma l'alito di scienza positiva infonde vita a tutto e mette ovunque le radici di una sana convinzione. Raggruppandosi le discussioni intorno al come i moti ritmici eccitano la sensazione sonora nella nostra coscienza, ognuno vede l'alta significazione dello studio. In questo caso, noi avevamo sin'ora fondamenti e sviluppi scientifici sull'intervallo e sulla melodia in sè e per sè; il Polak ora richiama l'attenzione dell'erudito sul moto ritmico che concorre a formare il caso o la catena delle sensazioni, cioè dei rapporti armonici, e vi applica quella stessa specie di ricerca metodica, cui si devono i precedenti risultati sulle consonanze e dissonanze. Si passa, in questo modo, alla ragione dell'efficacia degli aggruppamenti ritmici.

Le particolari discussioni, nel mirabile lavoro, sono, dicemmo, in gran parte svolte matematicamente e riassunte in diagrammi a figure semplici e intelligibili a chi è versato nella teoria della musica; ma anche la parte fisiologica vi è trattata con molta coscienza. È questa una delle non molte opere di alto valore scientifico, quali eccezionalmente appariscono nella stessa Germania, il solo paese in cui la mente dell'indagatore sia forte a bastanza per osar d'addentrarsi in simili complessi e difficili problemi. L. TH.

H. RIEMANN, *Manuel de l'Harmonie* traduit sur la troisième édition allemande. — Leipzig, 1902. Breitkopf et Hartel.

I lettori della *Rivista* conoscono, per ripetute recensioni, quali siano le proprietà del sistema propugnato dal Riemann nell'insegnamento dell'armonia. La traduzione francese, che gli editori esperti hanno singolarmente curata, allargherà il campo delle osservazioni e delle dispute, da cui trarranno sempre maggior profitto gli studî. Sia perciò la benvenuta. L. TH.

SCHLEYER JOHANN MARTIN, *Vereinfachung und Erleichterung der musikalischen Notenschreibung*. — Weltsprache-Zentralbüro. Konstanz a. B. in Baden.

L'inventore del *Volapük*, il Rev. G. M. Schleyer, ci descrive, in quest'opuscolo, la sua nuova trovata, cioè un modo più semplice e più facile per scrivere le note musicali, che gli permette di abolire *diesis, bemolli* e *bequadri* non che tutte le chiavi, riducendo le linee e i segni delle tonalità. — Ma, anche in questo campo, il difficile non istà precisamente nelle invenzioni, bensì invece nel modo di saperle rendere accettabili e pratiche. L. TH.

Strumentazione.

R. RUTA, *L'Arpa. Origine — Storia cronologica — Meccanismo.* Riassunto compilato ecc. — Napoli, 1901. A. E. S. Festa.

M. RUA, Appendici III e IV all'opuscolo *Cenni di storia dell'Arpa.* — Roma, 1902. D. Squarci.

L'intento di offrire qualche cenno sull'arpa, bastevole agli alunni delle scuole, tanto che essi non siano, come oggi succede, digiuni affatto di notizie sull'istrumento che suonano, è degno di lode. Ma poi che nell'antichità e nella Rinascenza è così difficile veder chiaro e compitamente, io consiglierei tanto il Rua che il Ruta a rivedere questa parte dei loro scritti. Nel primo sono più lacune, nell'altro più inesattezze, in ambedue equivoci antichi e nuovi. Per gli antichi giova consultare autori come il Mersenne e il Doni, oltre le opere pratiche; pei nuovi viver più in mezzo alla musica, sia in udirla o leggerla. Gli errori di ortografia, specialmente nei nomi stranieri, richiameranno la particolare attenzione del Ruta.

L. Th.

W. B. COVENTRY, *Notes on the Construction of the Violin.* — London, 1902. Dulau and Co.

Tutto sommato, l'A. di questo libercolo non ottiene veramente risultati nè nuovi nè pratici, quanto allo studio sulla costruzione del violino. Però le considerazioni che egli ci pone sott'occhio, gettano una certa luce sulla questione, almeno in buona parte. Egli mette in guardia circa la teoria scientifica; egli si dichiara, e forse non ha torto, pessimista. Egli accetta e difende il criterio che la scelta della qualità del legno sia il punto su cui bisogna si fermi l'attenzione dei fabbricatori; non fa dipendere i risultati ottenuti dagli antichi liutai italiani da un segreto, propendendo a credere che essi operarono senza spiegarsi come, guidati dal caso che li fece incontrare circostanze favorevoli. Ciò non ostante, M[r] Coventry, considerate le specialità della fabbricazione italiana molto positivamente, esamina gli elementi che concorsero a renderla di inarrivabile eccellenza e conclude sulla necessità di studiare, di copiare gli antichi maestri. E questo sapevamo da un pezzo.

A parer mio, con ogni rispetto agli studi scientifici ed alle esperienze pratiche, di cui fu fatto larghissimo uso fin qui, ripeto che in simile bisogna si ritorna, involontariamente o no, sulla personalità dell'artefice; e non c'è nulla di misterioso, il Coventry ha ragione purtroppo, fuor che l'ingegno suo, che non si copia nè si acquista.

D. Oh.

Ricerche scientifiche.

TELESCA Dott. GIOVANNI. *Della velocità del suono.* Monografia. — Matera, 1901. Conti. — *Della velocità del suono in relazione della velocità molecolare dei gas.* Considerazioni. — Matera, 1901. Conti.

Il Dott. Giovanni Telesca, Prof. nel R. Liceo di Matera, ha pubblicato uno studio in due parti su tale argomento, sfiorato appena nei libri di fisica elementare, non accennato nemmeno nei libri di scienza musicale. Per quanto si possa ritenere dalla maggior parte dei musicisti che gli studî sulla velocità del suono abbiano soltanto importanza scientifica o, dirò meglio, speculativa, io ritengo invece che essi, nelle conclusioni, a torto si ignorano dai musicisti, poichè nell'effetto artistico è innegabile l'influenza del mezzo in cui si propagano i suoni e quella delle velocità diverse colle quali i varii suoni in circostanze variabili possono propagarsi.

Lo studio del Telesca è più che tutto importante dal lato storico: le esperienze e le teorie sono tutte riassunte nei due opuscoli che ho qui dinanzi, i quali non poca fatica devono aver costato al loro autore, perchè nessun altro (ch'io sappia almeno) si è occupato dell'argomento allo scopo di dare una monografia completa, cosicchè l'A. dovette consultare una grande quantità di resoconti d'Accademie, di pubblicazioni particolari, di relazioni di laboratorii, di lezioni universitarie, oltre al libro dello Jamin (riveduto dal Bouty) sull'*Acustica*.

L'indole della rivista, più artistica che scientifica, mi impedisce di entrare in dettagli sulle formole escogitate per i varii casi e sulle esperienze eseguite sinora; certo si è che non si è ancora arrivati a conclusioni definitive nè in teoria nè in pratica. Ma, non è male affermarlo, le discordanze dipendono da gravi difficoltà sperimentali e teoriche, che, per ora almeno, non è in facoltà dello scienziato di eliminare, nè, per il musicista, si può determinare quale influenza possano avere nella composizione, nella esecuzione e nell'effetto da parte dell'uditore, per quanto *a priori* questa influenza non si possa negare.

Lo studio del Telesca indicando quanto s'è fatto sinora, può indurre a nuovi studi sia teorici che sperimentali e perciò è degno di essere additato agli studiosi dell'acustica musicale. Questi studiosi non vanno cercati però negli Istituti e nei Conservatorî musicali, bensì tra gli studenti universitarî di Fisica, che siano anche appassionati per l'arte.

Congratulazioni vivissime al bravo Prof. Telesca.

G. M.

Dr. ANDRÉ CASTEX, Maladies de la voix. — Paris, 1902. C. Naud, éditeur.

Che sia a nostra conoscenza non sappiamo che altri, tra i neolatini, dopo il Bennati nel secolo passato ed il Castex nel nuovo, abbia pubblicato un lavoro sul meccanismo e malattie della voce umana, il quale oltre del lato scientifico-patologico si occupi pure del lato fisiologico-artistico; più chiaramente, un lavoro, che alle cognizioni medicali specialiste — in questo caso: Laringologia, Rinologia ed Otologia — accoppiasse pure conoscenze e pratica sperimentale artistica e fosse lo stesso autore buon cantante. Del Bennati e de' suoi studî, sfortunatamente per la scienza e per l'arte, sì pochi ed incompleti in seguito a prematura morte accidentale, è debito nostro riconoscerne qui l'importanza, dati i suoi tempi e lo sviluppo scientifico di allora (1). Ricorderemo soltanto che Francesco Bennati, nato a Mantova nel 1798 e morto a Parigi nel 1834, medico addetto per molti anni al *Grand'Opéra*, era stato scolaro di canto del Pacchierotti e possedeva, al dire di autorevoli contemporanei e di lui stesso, una bellissima voce di tenore di un'estensione di circa tre ottave.

L'elogio del Castex e de' suoi lavori non è più a farsi; i suoi studî scientifico-patologici sono ritenuti fra i migliori. Il volume attuale che abbiamo sott'occhio, abbenchè non sia altro che un lavoro di più amplie proporzioni e considerevole sviluppo, specialmente della parte fisiologico-artistica, di due suoi precedenti studî (2), ci fortifica vieppiù in questa opinione: Conoscenze estese ed avanzate, sperimentale lunga, lato spirito d'osservazione, accuratezza di dettaglio, grande fantasia se non grande ed intima profondità di riflessione, sono le principali qualità che, unitamente ad un intenso amore al soggetto, lo distinguono. Per ben apprezzare tale lavoro è necessario prima di tutto porsi nella posizione di veduta in cui si è posto l'autore. D'altronde lo scopo ce lo palesa egli stesso nella « Introduction »: Scrivere delle pagine utili « à tous ceux qui font profession de la parole ou du chant; si elles contribuent à leur donner la santé de cette merveilleuse fonction, j'aurai réalisé le but dès longtemps caressé »; santo e nobile scopo. Più indietro egli ha già manifestato che « les professeurs de diction ou de chant ont beau-

(1) Bennati F., *Études Physiologiques et Pathologiques sur les organes de la Voix Humaine* (1833).

(2) Castex A., *Hygiène de la voix* (Masson, Gauthier, Villars et fils, 1894) e « *Maladies de la voix* » comunicazione letta al XII Congresso di medicina a Mosca, 1897. Di quest'ultimo studio è apparsa una traduzione italiana nella *Gazzetta Musicale* (Milano), verso la fine dell'anno 1898, salvo errore.

coup à dire sur ce sujet (Meccanismo e malattie della voce). Du moins me suis-je appliqué à signaler, dans ce volume, l'*ensemble des observations que peut fare le laryngologiste, à son point de vue particulier* ».

La recensione dei lavori del C. viene di molto facilitata dalla felice disposizione della materia e dall'encomiabile abitudine di riassumere in massima, alla fine dei principali capitoli, l'insieme delle osservazioni. Il presente volume si divide in sei parti: « 1° Historique. 2° Anatomie de l'appareil vocal. 3° Physiologie de la voix. 4° Causes des maladies de la voix. 5° Maladies de la voix parlante. 6° Maladies de la voix chantante ». Palesemente però si distinguono in esso due lati ben distinti: il lato patologico ed il lato fisiologico; in quest'ultimo da discernere la fisiologia semplice, od i fenomeni generali, e la fisiologia complessa, ossia l'insieme dei fenomeni speciali che l'arte vocale appropria e mette in applicazione. È a questa fisiologia, la più importante pel nostro àmbito, che si rivolge quasi esclusivamente tutta la nostra attenzione e sulla quale si rifletteranno alcune osservazioni. Manca al lavoro, se togli qualche accenno episodico ed assai vago, la parte fono-linguistica; lacuna che, del resto, lo stesso egregio A. rimarca; giungendo persino a dichiarare che, di fronte alle interessanti ricerche sì attive, spinte ultimamente in questo nuovo ramo delle conoscenze umane « la phonétique (sperimentale?), qui fait un tout de la physiologie vocale et de la linguistique », era tentato di attendere ancora per pubblicare il suo volume. Siamo noi pure dello stesso parere e nella piena convinzione che i suoi studi di osservazione basati ed inspirati su tale scienza sarebbero stati di maggior utilità tanto alla medicina specialista che all'arte vocale, ed avrebbero trovato in quella radici più solide, applicazioni più complete, ed in conseguenza considerazioni più serie e profonde. Tanto più che l'A. stesso riconosce che « la fonetica è la scienza della voce » e che gli studi di laringologia, rinologia ed otologia — come la pensano pure e praticano il dott. Natier ed il sig. Rousselot nella stessa Parigi (1) — devono camminare di pari passo con questa scienza.

Ma, come abbiamo già veduto, il signor Castex si è servito, nel compilare la parte fisiologico-complessa del presente volume, delle

(1) L'esperienze che continuamente si succedono nell'Istituto di Laringologia ed Ortofonia a Parigi, diretto dai suddetti signori, apporterebbero rivelazioni e beneficî assai maggiori all'arte vocale ed in generale alla *voce* se alla loro collaborazione si aggiungesse la collaborazione di un terzo: il pedagogo del canto e della declamazione.

osservazioni ottenute soltanto collo specchietto perfezionato dal Garcia e con complemento da un lato delle sue chiare ed autorevoli doti medicali, dall'altro delle sue cognizioni artistico-pratiche dell'antica scuola di canto italiana. Qui ancora un punto di contatto dello stato attuale non molto differente delle due scuole di canto, la francese e l'italiana: la *nota* forma il punto di partenza e non la *parola*.

Prima di tutto è bene ripetere col sig. Castex che la diagnosi della laringe nell'atto della fonazione cantata, per mezzo del laringoscopio succede generalmente in condizioni tutt'altro che favorevoli alle osservazioni. Non tutti i soggetti sopportano la sensibilità irritante dell'introduzione dello specchietto nella cavità faringea; da aggiungere il fatto, che disturba al sommo grado l'emissione, di essere obbligati durante l'osservazione di esigere dai soggetti di tenere la lingua spinta il più possibile al di fuori della bocca. Ammesso pure che queste difficoltà vengano sormontate, l'osservazione che ne segue, se sufficiente dal lato patologico, sarà sempre troppo breve ed incompleta dal lato artistico. Breve, imperocchè non durerà che, o gli istanti di una inspirazione muta di poco momento per la fisiologia complessa, o gl'istanti di una espirazione malamente cantata, nella quale il più delle volte un appannamento dello specchietto viene ad interrompere qualunque investigazione. Incompleta — e qui sta il fatto il più importante e la ragione dell'unilateralità, dell'incertezza e confusione delle osservazioni laringologiche — poichè non è possibile di discernere la glottide (corde vocali) nell'azione del canto che ad epiglottide rialzata; fatto che si osserva soltanto — lo riconosce pure il sig. Castex — nell'emissione vocalizzata dell'elemento fonetico *É* francese (molto vicina alla emissione chiara *I* italiana). Restano perciò escluse dall'osservazione laringologica le altre due emissioni principali: l'*A*, sorgente del suono naturale neutro e l'*U*, la emissione di timbro oscuro *(sombre)*; nelle quali l'abbassamento fisiologico dell'epiglottide impedisce di spingere lo sguardo nella laringe (glottide).

Adesso ci preme di riportare, confutandole, le conclusioni poste in coda al capitolo che tratta della fisiologia complessa e tirate dal Castex da tali osservazioni, fatte in tali condizioni. Le riportiamo nel testo originale.

« Conclusions: — 1° La forme de la glotte, même humaine, ne se modifie pas au cours des gammes montante et descendante. Seule la tension des cordes vocales assure les changements de hauteur dans la voix ».

Premettiamo che sino da questa conclusione la chiarezza lascia

molto a desiderare. Cosa comprende il signor Castex con le parole « Gammes montante et descendante »? Le interpretazioni possono essere diverse. Qui ammettiamo che egli voglia significare l'intonazione, l'estensione della voce umana; inquantochè nel paragrafo ove tale conclusione è dettagliatamente sviluppata (pag. 69) dice che « au lieu d'étudier les deux (?) gammes, montante et descendante, sur leur parcours entier j'ai préféré observer des arpèges allant du grave à l'aigu et vice-versa ». Dunque con « gammes » non si deve intendere direttamente e soltanto una sola scala ascendente e discendente, ma bensì arpeggi (plurale) su tutta l'estensione della voce (grave ed acuta), come siamo soliti di usare negli esercizî dei melismi. Ma allora nell'esercitare una voce su *tutta* la sua estensione sarà necessario di adoprare i due registri principali di petto, o voce laringea inferiore, e di testa, o voce laringea superiore; o almeno, come ne è il caso nelle classificazioni di Baritono o Mezzo-Soprano, i registri di petto e di mezzo; nei quali casi la glottide si modificherà al certo nel corso dell'osservazione. Ci dice ciò lo stesso autore nella 2ª e 3ª conclusione:

« 2° Dans la voix de poitrine le larynx est contracté, *la glotte est serrée*, le pharynx se contracte aussi. Les couches fibreuse et muqueuse de la corde vibrent ainsi que le torax. — Dans la voix de tête le larynx est relâché, la glotte entr'ouverte, le pharynx détendu. La muqueuse de la corde vibre et non le thorax. — Dans la voix mixte, les conditions sont celles de la voix de poitrine *avec des contractions moindres*.

« 3° Pour le passage de la voix de poitrine à la voix de tête, *la glotte s'entr'ouvre légèrement* surtout dans ses deux tiers antérieurs.

« 4° La voix sombrée est obtenue principalement par un abaissement du larynx et de la langue qui a pour résultat de faire résonner le son laryngien dans une ample cavité rétro-buccale ».

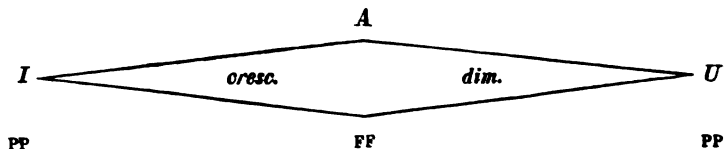
Tale conclusione non è il prodotto al certo dell'investigazione laringoscopica, poichè ben sappiamo che l'emissione di timbro oscuro *(sombre)* — vocale primaria *U* e secondarie ó, ò (1) — richiede l'abbassamento massimo dell'epiglottide, unitamente alla laringe; circostanza fisiologica che impedisce qualunque osservazione dello specchietto. Questa conclusione è dunque ipotetica, incerta, non basandosi sul fatto fisiologico, nè su constatazione scientifica, e tanto

(1) L'accento grave indica il suono aperto della vocale e l'accento acuto il suono chiuso.

meno su investigazione fonetica. Siamo ancora nel campo empirico dell'antica scuola italiana, in questo caso, di nessun valore per noi. In quanto alla risuonanza amplia retro-buccale, intendiamo risuonanza nell'*ismo della gola;* ora qualunque risuonanza, ristretta a quella cavità, non può apportare che difetti di emissione detti: Voce faucale, palatale o nasale, a causa degli organi che limitano quella cavità.

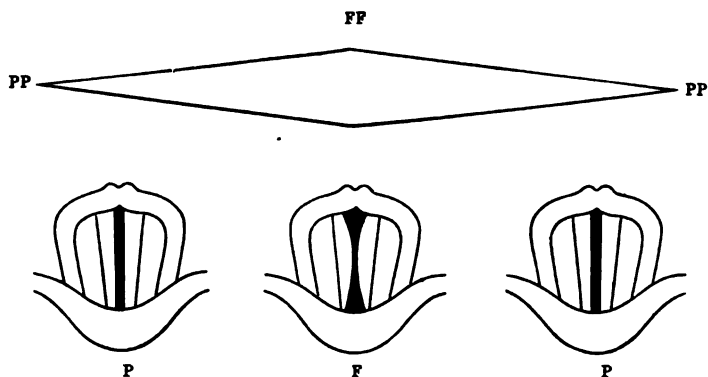
« 5° Le son filé est produit par un contact intime des cordes surtout dans leur portion moyenne au moment du fortissimo (etc.) »

Qui l'interesse per noi diviene maggiore, e ringraziamo il signor Castex, il quale, inconsciamente, con la sua osservazione laringoscopica, viene a dare una splendida prova alle nostre convinzioni fonetiche ed un'occasione delle più propizie per una dimostrazione importante.

Non sappiamo, è vero, su quali note dell'estensione della voce umana hanno avuto luogo l'esperienze della *messa di voce* — come del resto l'egregio A. ha sempre mancato di ragguagliarci da questo lato sí importante —; ma, dalla lettura del paragrafo esplicativo, è a dedurre, che il suono scelto per ogni osservazione sia stato una *nota* centrale nell'estensione di qualunque classificazione. Ora, in questo caso, un fenomeno fisiologico completo, atto a formulare una massima, un precetto, di questa parte dell'arte vocale, non sarà possibile che sulle tre emissioni principali prese unitamente; e cioè: *I* per l'attacco PP e *cresc.*, *A* per l'esplosione dinamica del FF ed *U* per il *dim.* e chiusa del PP.

Ciò è provato dalle leggi tanto acustiche che fonetiche e qui non vogliamo ripeterci. Tenendosi in questo fenomeno al solo resultato dell'osservazione laringoscopica, possibile, come abbiamo già veduto, soltanto sulla vocale *É* francese — che è quanto dire per noi sull'emissione di timbro chiaro, abbenchè artisticamente non del tutto impossibile — la conclusione che ne sarà dedotta, non potrà presentarsi che unilaterale, con un falso concetto del suo meccanismo; come infatti ne è il caso qui. Per dimostrarlo ancor più, ricorderemo pure le relazioni fonetiche tra registri ed emissioni primarie secondo le nostre convinzioni, condivise da autore-

voli fisiologi e pedagoghi del canto. Basti qui nominare il Brücke, l'Iley, il Trautmann e specialmente il venerando maestro Giulio Stockhausen — e che si riassumono così:

Vocale *I* — Registro di Mezzo.
» *A* — » di Petto.
» *U* — » di Testa.

Dal resultato dell'osservazione laringoscopica del Castex, presentata a pag. 86 con la seguente figura:

avremo una splendida dimostrazione fisiologica di tali relazioni. Infatti, al debutto debolissimo della *messa di voce* sulla vocale *É* francese avremo voce di testa — Glottide semi-aperta. — Nel gonfiamento e nell'esplosione *del fortissimo;* un'esplosione artistica sempre relativa in parallelo all'esplosione fisiologica *A*, avremo il vero registro di mezzo — Glottide accostata soltanto nella parte mediana. — Nel *dim.* e nell'estinzione, un ritorno al registro di testa — Glottide semi-aperta —. Che tanto l'attacco come l'estinzione della *messa di voce*, sia registro di testa, e che l'esplosione del FF, in questa osservazione, non sia registro di petto, ce lo dice l'A. stesso nella considerazione n. 2.

Eppure il signor Castex, come egli confessa nel paragrafo esplicativo, ha incontrato in tale investigazione molte eccezioni, nelle quali l'epiglottide, al momento del gonfiamento e del FF, tentava di abbassarsi; eccezioni che egli regala del titolo di « *mauvais chanteurs* », irritato dalla disparizione del fenomeno sul suo specchietto; ma che noi spieghiamo col fatto naturale, il quale spinge ogni soggetto, nella *messa di voce*, ad aprire nel FF qualunque vocale, conducendola ad un'approssimazione dell'*A* — *è* od *ò* aperte — e che richiede l'abbassamento dell'epiglottide.

E passiamo alle altre conclusioni:

« 6° Il existe, à côté du vrai coup de glotte qui contracte la glotte seule, un faux coup de glotte ou coup de larynx qui contracte tout l'organe. Celui-ci est seul nuisible ».

Noi riteniamo nocivo pure il vero colpo di glottide e da usarsi soltanto nei casi di tecnica instrumentale.

« 7° Le trille, ou cadence, consiste dans une oscillation rapide qui rapproche et éloigne successivement toutes les parties sus-glottiques de l'axe du tuyau vocal ».

Questa conclusione non ci soddisfa che a metà, sembrandoci che se l'oscillazione rapida avvicina ed allontana successivamente tutte le parti superiori della glottide — forse meglio laringe — questo movimento debba di conseguenza comunicarsi all'intiera laringe; poichè l'oscillante base della lingua è, come sappiamo, collegata all'osso iodio per mezzo dei muscoli stilo-genio-iodî glossi, e questo alle cartilagini laringee per mezzo dei tiro-milo-genio-stilo-iodî.

« 8° Dans l'*appoggiature*, la glotte se resserre au moment de la première note courte, pour s'entr'ouvrir au moment de la deuxième longue. C'est l'inverse pour la *note lourrée*. La glotte s'entr'ouvre légèrement pendant les appuis du *stentato*. Elle reste immobile dans le *mordant* et le *gruppetto*.

« 9° Le laryngoscope peut montrer *de visu* si les mécanismes laryngiens sont ou non méthodiques.

« 10° La capacité vitale phonatrice est plus grande chez l'adulte que chez l'enfant; chez l'homme que chez la femme ».

Tralasciamo di confutare le conclusioni n. 8 e 10, di ordine secondario per noi; le precedenti avendoci già condotto assai lontano per una recensione. Alla conclusione n. 9 risponderemo con la nostra conclusione, affrettandoci a riconoscere, dal già detto, l'insufficienza. — Intendiamoci bene: in riguardo ai soli fenomeni della fisiologia complessa — dell'investigazione laringoscopica; e questo perchè — ripeteremo col Bennati — *la materia del meccanismo del canto non è a nostra disposizione*. Le investigazioni radiologiche (Raggi X) ce lo provano ancora chiaramente.

Attendiamo dunque, per non suscitare ancor più confusione e questioni in quest'arte già abbastanza bersagliata, che la scienza, nel suo continuo sviluppo, riveli e perfezioni apparecchi ed istrumenti, i quali mettano al nudo questa meravigliosa *materia*. Intanto nell'attesa e nell'impotenza di osservare completamente le *cause* di questo meccanismo, perchè non addarsi a studiare ed osservare gli *effetti* di esso, raccolti nella fonetica e nella glottologia?

C. So.

TH. HOLLMANN, Lehrbuch der Stimmkunst für Berufsstimmer. — Hamburg, 1902. Verlag von A. Bockelmann.

È l'applicazione, in forma compendiosa, delle esperienze tanto antiche che moderne della fisica matematica (acustica, canonica, ecc.) riguardanti il suono musicale, alla delicata funzione di accordare gli instrumenti musicali; uno studio, che crediamo raro, se non unico, in questo ramo delle conoscenze scientifiche, il quale restava pur sempre limitato al campo sperimentale teorico-pratico; appoggiandosi quasi esclusivamente sul lato empirico della *routine*. È ben naturale che l'orecchio, questo meraviglioso instrumento che la scienza nelle sue rivelazioni non potrà mai uguagliare, sia il coefficiente principale di tale funzione; ed all'educazione di esso alla percezione giusta e sana del suono è diretta tutta la sapiente cura dell'Autore.

Ogni strumentista, e tanto più ogni accordatore d'instrumenti temperati, pel quale il libro è stato appositamente redatto, dovrebbe seriamente e ponderatamente studiare le basate cognizioni ed i solidi ammaestramenti che l'A. espone nel suo breve lavoro.

C. So.

Wagneriana.

NICOLA TABANELLI, La vera donna nel concetto di R. Wagner. Estratto dalla *Rivista Teatrale Italiana* (1° Giugno 1902). — Napoli, 1902. Melfi e Joele.

Il Tabanelli ha preso occasione da alcuni passi dell'*Opera e Dramma*, in cui il Wagner paragona l'arte della musica ad una donna, per svolgere il concetto della coscienza e della individualità di questa, e lo ha fatto in modo degno del poeta e del filosofo. Se non fu precisamente l'amore di una donna che, nelle tormentose vicende della vita, influì sull'arte nuova e potente del Maestro, fu certamente la poesia ond'egli circondò la donna ideale, che gli fece meglio riconoscere l'idea della musica. Questo del Tabanelli è un eccellente sviluppo del concetto di Wagner, cui questi dovette gran parte della sua individualità nell'arte e nella vita. L. Th.

Ch. VINCENS, Wagner et le Wagnerisme au point de vue Français. — Paris, 1902. Fischbacher.

Valeva la pena di pubblicare questo *panfleto* per raccogliere accuse infondate e perdere il tempo a scheggiare villanamente il vecchio e basso tronco della volgarità? — Il punto di vista francese? Ma dov'è, nel libello del Vincens, il punto di vista francese? Forse nelle memorie del 1840 o nelle generosità del 1861 o negli urli patriottici venuti su dalla guerra prussiana? La Francia che ha compreso, tardi sì ma pur sempre in tempo, Ettore Berlioz e

Cesare Franck, può bene, in una edizione riveduta della sua posa, comprendere ed amare in Riccardo Wagner l'artista che è parte sua come è parte della Germania. Essa ripara e merita la nostra stima. E ad occultare, ad infinger questo, che è il fatto, non vale la prosa del sig. Vincens, un' *olla podrida* de' soliti argomenti, di vecchie invettive e di piazzate, senza un punto microscopico qualsiasi che denoti una conquista decente del presunto errore. L. Th.

***CH. A. BERTRAND — J. G. PROD'HOMME, Le Crépuscule des Dieux*. Edition de la *Revue d'art dramatique*. — 1902. Libraire Molière.**

Merito principale di questa guida analitica è la concisione. Infatti, dopo le complicazioni necessarie su personaggi e fatti, il citare i motivi musicali, che Wagner ha così intuitivamente intrecciati, può bastare a chi non esce dalla pura plasticità esteriore. Di qui a passare a concetti di ordine più elevato sovvengono altri studi. Anche pure accettata l'opinione circa la sottigliezza critica e sistematica, con la quale procede l'artista moderno, bisognerà pure concedere che l'analisi di un libretto e d'una partitura, per essere utile, non deve creare prevenzioni, nè per ciò invadere il campo della critica. L. Th.

***RICART WAGNER, El Capvespre dels Déus*. Tercera jornada de la Tetralogía *L'Anell del Nibelung*. Traducció catalana de Geroni Zanné y Antony Ribera. — Barcelona, 1901. Associació Wagneriana.**

Ecco uno de' primi saggi della propaganda Wagneriana intesa dall'*Associazione Wagner* di Barcellona: è la traduzione in catalano del *Gotterdämmerung*, preceduta da uno studio di Geroni Zannè. Nel verso breve catalano, verso che si è presentato spontaneamente, si nota la cura di rispettare la forma originale. Non si volle fare una traduzione adattata alla musica, perchè si intese di far conoscere il Wagner come drammaturgo. Il cominciamento è di ottimo augurio. L. Th.

***ASSOCIACIÓ WAGNERIANA, Estatuts*. — Barcelona, 1901.**

Se alle parole faran seguito i fatti, l'*Associazione Wagneriana* di Barcellona si sarebbe posta su buon terreno per isvolgere il suo programma. Tutte le volte che mi son sentito dire che le Società Wagner non avevano più ragione d'esistere, dal momento che la musica del Maestro era già sufficientemente popolarizzata dovunque, io mi son dovuto chiudere nel più perfetto silenzio, comprendendo bene ciò che s'intendeva per musica di Wagner. La prova giusta che l'opera d'arte di R. Wagner non è intesa è nella stessa caduta delle *Società* una dopo l'altra. Esse hanno equivocato e non potevano rimanere. Rimarrà invece e farà opera alta, degna ed utile

quella che recherà un vero contributo alla comprensione dell'arte di Wagner, della sua filosofia, del significato dei suoi poemi, alla conoscenza dei suoi mezzi e dei suoi fini. Il campo d'azione è quello di propagare una seria cultura wagneriana, che, per essere un reale vantaggio alla cultura in genere, non è a discapito di nessuna tendenza speciale. Gli statuti dell'*Associazione Wagner* di Barcellona s'informano a questo criterio. Bando alle solite chimere dei concerti e delle diversioni; veniamo all'opera con serietà e con dignità. Il tempo delle *pose* dev'essere passato e dimenticato.

L. Th.

HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN, ***El Drama Wagnerià***. Traducció de Joaquim Pena. — Barcelona, 1902. Associació Wagneriana.

Questa pubblicazione, oltre al lavoro diligente e sentito del traduttore, ha la sua importanza nel dimostrare i serii intendimenti culturali da cui è animata l'opera dell'*Associazione Wagneriana* di Barcellona. A questo modo si prepara e propaga nel pubblico l'intelligenza vera dei drammi di Wagner. Noi abbiam visto, in Italia, a che ne siamo in proposito con le esecuzioni nostre superficialissime, per tacere dei concerti che, in punto all'arte di Wagner, rimarranno sempre il *clou* della degenerazione. L. Th.

EDUARDO L. CHAVARRI, ***El Anillo del Nibelungo***. Tetralogia de R. Wagner. Ensayo analitico del poema y de la música, con 150 fotograbados y ejemplos musicales. Un vol. in-16 di pp. 287. — Madrid, B. Rodriguez Serra, Editor.

Lavoro più che altro riassuntivo dell'opera altrui su questa materia, esso dimostra buone qualità nello scrittore e specialmente ordine e semplicità nella esposizione dei concetti. Dallo studio generale su la storia dell'opera, sulla sua idea fondamentale e la sua forma, l'A. passa all'analisi speciale così del poema come della musica. E qui, anche per un certo sentimento critico non estraneo al lavoro del Chavarri, tanto si è detto ormai, che egli per il primo sa di non poter pretendere ad originalità alcuna. In complesso però egli ha offerto un saggio che potrà essere utile ai cultori dell'arte, in un paese come la Spagna, che tiene a formare un'opinione libera e seria sulla evoluzione della musica moderna. L. Th.

Varia.

CARLO ZANGARINI, ***Caino***. Tragedia lirica. — Bologna, 1901. Nicola Zanichelli.

Questo *Caino* ricercava uno studio un po' ampio: ma l'editore dimenticò di mandarcelo, se ben richiesto, quando fu pubblicato: oggi è tardi.

Chi à letto, e ricorda, la *Morte d'Abele* di Pietro Metastasio?

S'intitola « *azione sacra* », ma rende imagine d'un *mistero* cristiano così come un tempietto gesuitico d'una cattedrale del medio evo. La poesia biblica era sembrata rozza troppo al Racine: pensate quale dovette apparire al giocondo poeta italiano! Se non che i padri della Chiesa insegnavano che nell'*Antico Testamento* era il simbolo e l'annuncio del *Nuovo*, al quale usavano assomigliarlo come l'ombra alla figura o la promessa al dono. E il Metastasio accolse, naturalmente, la dottrina a suo modo: e nel primo fratricidio finse il presentimento della passione di Cristo, e adombrò Giuda in Caino e San Giuseppe in Adamo. Ma un Giuda — intendiamoci — quale amavano rappresentarlo, con più d'enfasi che di forza, i pittori del Settecento; e un San Giuseppe pastore arcadico, con tra le mani, in luogo del giglio, il vincastro, col quale guida ai citisi fioriti del melodramma le belanti strofette assettatuccie e vezzose. Non v'à, in quest'azione sacra, forse una pagina che non attinga imagini frasi pensieri alla Scrittura o alla Patristica; e non ve n'à tuttavia una sola in cui non s'alteri o non s'offuschi il sentimento dell'originale. La possente melopea ebraica illascivisce di cadenze su la tibia dell'auleda cortigiano, prodigante i trilli e i gorgheggi, per il diletto delle arciduchesse, tra i lauri dei giardini imperiali. Il Metastasio sa distillare il miele anche dai fiori selvaggi della *Genesi*, e piegar in ghirlande soavi fino i virgulti della selva fremente dell'*Apocalisse*. La stessa parola del Signore, così semplice nel racconto del quarto Vangelo: « *Io sono il buon pastore, e conosco le mie pecore, e son conosciuto da esse* » (1) diviene nella *Morte d'Abele* trastullo di profuse variazioni bucoliche:

Qual buon pastor son io
Che tanto il gregge apprezza
Che per la sua salvezza
Offre sè stesso ancor.

Conosco ad una ad una
Le mie dilette agnelle
E riconoscon quelle
Il tenero pastor;

la severa sentenza: « *Ancora per qualche tempo la luce è con voi; camminate chè non v'incolgan le tenebre, poi che chi cammina nelle tenebre non sa dove si vada* » (2), si fa tema a un'*arietta*, nel languido metro caro alle pastorelle:

---

(1) X, 11.
(2) GIOVANNI, XII, 35.

Con miglior duce
Nel gran viaggio
Finchè di luce
Ti resta un raggio
Torna al perduto
Primo sentier.

Che se t'ingombra
L'ombra più nera,
Indarno, o misero,
La via primiera
Fra quelle tenebre
Vorrai veder;

e, nel ricordo dell'angelo, persino il Dio degli eserciti non sa maledire altrimenti... che in agevoli settenari a rime baciate, così:

Vivrai ma sempre in guerra,
Ma dubbio di tua sorte;
Vivrai, ma della morte
Con vita assai peggior.

Alle tue brame avversa
Non produrrà la terra
Inutilmente aspersa
Del vano tuo sudor (1).

Poi il tripudio delle canzonette prorompe:

Dunque si sforza in pianto
Un cor d'affanno oppresso
E spiega il pianto stesso
Quando è contento un cor?

. . . .

Non sa che sia pietà
Quel cor che non si spezza
A questo di fierezza
Spettacolo crudel.

. . . .

Del fallo m'avvedo,
Conosco qual sono,
Non chiedo perdono,
Non spero pietà.

. . . .

(1) « Quando lavorerai la terra, essa non ti renderà più i suoi frutti: tu sarai vagabondo ed errante ». *Genesi*, IV, 12.

Con gli astri innocenti
Col fato ti scusi,
Ma sento che abusi
Di tua libertà.

. . . .

Ma — ammonisce il poeta — « non sarà poco giovevole a far « comprendere la grandezza del mistero che in questi giorni si « celebra » (era la settimana santa) « una occasione di riflettere « che sì gran tempo innanzi, e fin dal principio dei secoli sia pia« ciuto all'eterna Provvidenza di prepararlo, figurarlo e promet« terlo ». Non gli prestate fede. Non è Gesù, questo Abele: è Narciso vagheggiante allo specchio dell'acque l'imagine sua. E non la mazza del fratello l'uccide: muor di languore.

La *Morte d'Abele* fu rappresentata nella cappella imperiale di Vienna, l'aprile del 1732, con armonie — come allora dicevano — del Reutler. Chi musicherà il *Caino* di Carlo Zangarini? Sono trascorsi quasi due secoli; e tutto in questo mezzo è mutato, così nell'arte della parola come nell'arte dei suoni. Non è più un'« azione sacra », cotesta; è una « tragedia lirica », non pur profana ma (nel concetto cattolico) empia. Qui la leggenda si svolge senza più impacci di esegesi allegoriche e d'interpretazioni morali; e la rappresentazione attinge direttamente alle fonti medesime di quell'arte in cui prima il mito si espresse, il carattere e il colore originale. Il dramma accoglie così tutto il meraviglioso dell'epopea primitiva: gli splendori dell'Eden vigilato dai Cherubini; gli amori degli angeli e degli uomini; le armonie delle stelle e i sussurri dei fiori; e le voci dei mari e dei monti, dei deserti e degli abissi.

Al canto di Uriele, in cui passa — come un brivido — il ricordo dell'insidia del serpe che apprese all'uomo il peccato, risponde l'osanna delle schiere celesti. Ma dalla terra, ove tutte le cose ànno spirito e sensi, un inno più vasto si leva, celebrante la gioia della vita e l'amore:

Zeffiri.

Voghiamo taciti,
cercando pollini,
rugiada, pianti,
baci d'amanti.

Fiori.

Siam la festa del mondo:
dal seno suo fecondo
avemmo nascimento;
per noi la madre terra esala l'anima
nelle braccia del vento.

Mari.

L'infinito ha sua culla in mezzo al mare:
l'eternità dell'essere
si adagia sopra l'acqua a riposare.

Deserti.

Ma noi dell'infinito siam l'essenza;
nulla è sì vasto e senza
confine come questa desolata
mestizia sconfinata.

Abissi.

Della mestizia più grande è il mistero:
nelle nostre voragini
chiusa è l'oscurità del mondo intero.

. . .

Cessa, milizia angelica,
il canto di terrore:
noi conosciam più fulgido
un dio: il dio d'amore.
Per lui si stringon gli esseri
di vincolo fraterno;
gloria all'amore, e cantici,
gloria all'amore eterno.

In questa lotta fra il Trascendentale e l'Umano, fra Jahveh e la Natura, fra il Cielo e la Terra, è il motivo della tragedia. L'uccisione di Abele non rappresenta che un episodio di quell'eterno contrasto: nell'atto del fratricidio è il primo insorgere della Ragione contro la Fede. L'eroe ribelle soccombe; ma il suo esempio non sarà stato invano. E la parola ch'ei pronuncia morendo rivela l'anima paga, poi ch'egli sa che la vittoria sul tristo nume semitico è riserbata, nei secoli, all'uomo. Ricordate la profezia del Gigante indomato nei « Poèmes barbares »?

Dieu triste, Dieu jaloux qui dérobes ta face,
Dieu qui mentais, disant que ton œuvre était bonne.
Mon souffle, o Pétrisseur de l'antique limon,
Un jour redressera ta victime vivace,
Tu lui diras: Adore! Elle répondra: Non!

Certo non tutto in questo lavoro è da lodare. La tecnica del verso tradisce sovente l'inesperienza; e la dizione non è sempre corretta. Ancora: certa languidezza di numeri e molte licenze metriche

male si giustificano con l'argomento che il poeta adduce: « essere il suo *lavoro* nato a servire la musica »; nessun'arte, nella tragedia, dev'esser serva. Sopra tutto poi, si desidererebbe una più agile varietà di ritmi. Ma la larghezza e la novità della concezione sono ben degne di nota. E chi confronti questo poema con la maggior parte dei *libretti* che tante lodi ottengono, tutti i giorni, in giornali e in periodici, deve pur riconoscere che il silenzio serbato dai nostri critici intorno all'opera del giovane scrittore bolognese fu veramente ingiusto.

Ma io domandavo: Chi musicherà il *Caino* di Carlo Zangarini? Ahimè, nessuno forse. Proci da trastullo, i compositori italiani protraggono l'orgia nella casa usurpata, tra le braccia delle ancelle lascive. E Ulisse, pur troppo, è ancor lontano. R. G.

Onoranze fiorentine a Gioachino Rossini, inaugurandosi in Santa Croce il monumento al grande maestro, 23 giugno 1902. Memorie pubblicate da Riccardo Gandolfi. — Firenze, 1902. Tip. Galletti e Cocci.

Nella storia dell'arte della musica segna una nuova data memorabile il fatto della inaugurazione di un monumento a Gioachino Rossini nel Pantheon di Santa Croce in Firenze, là dove riposano le sue ceneri, già con ben affrettata gelosia ricondotte nel patrio suolo che egli tanto amò ed onorò.

Il 23 giugno 1902 rappresenta l'esaurimento del còmpito assuntosi dal Comitato per le onoranze fiorentine a Gioachino Rossini, che veniva costituito nell'anno 1878 sulla iniziativa del maestro Riccardo Gandolfi e cominciò ad esplicarsi col promuovere ed ottenere, per le premure vivissime degli onorevoli Mariotti e Torrigiani, la traslazione da Parigi e la tumulazione in Santa Croce, eseguita con la massima solennità nella occasione di un avvenimento importantissimo per Firenze, quale lo scoprimento della facciata di S. Maria del Fiore, nel dì 3 maggio 1887.

Il Comitato, avente a capo l'intelligente ed attivo Presidente del R. Istituto Musicale di Firenze, marchese Filippo Torrigiani, nel suggellare la lunga, laboriosa opera sua, ha dato alla luce una estesa relazione dovuta al Segretario ing. Giovanni Pini, la quale ci fa conoscere, tra altro, le particolari vicende per l'erezione del monumento, la cui esecuzione, dopo due concorsi banditi fra gli artisti italiani e riusciti negativi, fu affidata al professore Giuseppe Cassioli, e ricorda che ad affrettare l'esito contribuirono sovratutto la cospicua offerta di lire cinquemila del compianto sovrano Umberto I e la munificenza del signor Carlo Sonzogni Juva che dette in dono lire diecimila.

È noto che la festa inaugurativa fu sotto ogni aspetto non solo

decorosa, ma splendida, imponente ed anche commovente, come quella che forzava ad espandere l'eco artistica della grande opera del Maestro Pesarese, inoculata, diremo così, nelle fibre di ciascun italiano: annunziata al popolo con un manifesto del Comune di Firenze, presenziata da S. A. R. il Conte di Torino per S. M. il Re, e dal rappresentante del Ministro della Pubblica Istruzione, ebbe il concorso di una esecuzione musicale elettissima della orchestra del Liceo Musicale di Pesaro, diretta dal maestro Pietro Mascagni e del celebre tenore romano Francesco Marconi che con l'orchestra stessa intonò il *Cutus antmam* dello *Stabat* Rossiniano. E davvero la inaugurazione meritava siffatta solennità, perchè il fatto in tanto può segnalarsi, in quanto non si tratta di una semplice, comune manifestazione di monumentomania, ma di un atto di omaggio e di riconoscenza, plaudente l'Italia tutta con assenso generale, senza l'effetto di gare meschine politicanti, quali si riscontrano bene spesso in occasioni consimili.

Una breve, ma sintetica commemorazione dettata dal Maestro Cav. Gandolfi, il quale pure nel 1887 per l'avvenuta tumulazione aveva tenuto un discorso sul Rossini, non mancò di richiamare l'attenzione — chè il disserire con esame analitico sarebbe stato superfluo di fronte alla fama indiscussa ed incrollabile del Rossini — sui punti capitali della carriera del grande Maestro, sulla eccellenza di quel genio divinatore, che lasciò tanto tesoro di gloria italiana.

Questa commemorazione, da cui sorge vero incitamento alle venienti generazioni, è stata stampata unitamente alla relazione del Comitato ed affinchè la pubblicazione riescisse essa stessa un piccolo monumento di affetto, fu ricorso, e non invano, ad aumentarne il pregio con la collaborazione di illustri scrittori, quali G. Manni, I. Del Lungo, G. Mazzoni, E. Masi, A. Conti, A. D'Ancona, F. Martini, G. Biagi e il barone Podestà.

Vi si annoverano anche tre facsimili d'autografi Rossiniani, ciascuno dei quali ha importanza speciale, e cioè la piccola melodia, esistente nella Biblioteca del R. Istituto Musicale di Firenze, che è una delle tante varianti musicali improvvisate dal Rossini sui versi metastasiani « mi lagnerò tacendo della mia sorte amara », una lettera del 15 settembre 1864 al Presidente dell'Istituto stesso nella occasione di una prova di studio nel giorno onomastico del grande Maestro, memoria, per così dire, da tenersi come tutelare pegno di affetto, e, da ultimo, la riproduzione di un documento consistente nella petizione del 10 giugno 1846, con la quale cospicui cittadini bolognesi si rivolgevano ai cardinali riuniti in conclave

per chiedere riforme in senso liberale. La firma apposta dal Rossini alla detta istanza distrugge senza lasciare alcun dubbio la triste leggenda che lo affermava alieno dal movimento precursore del nostro riscatto, ed a questo proposito è notevole la documentazione illustrativa, con cui si offre la prova che egli assistette alla esecuzione di un concerto dato dalla Società Filarmonica Fiorentina il 29 giugno 1848, avente per iscopo di aiutare il Comitato di soccorso delle famiglie dei militi volontari fiorentini.

Egregiamente riprodotti dal R. Istituto Geografico Militare, oltre i detti facsimili, troviamo due ritratti del Rossini in età diverse: il primo che lo rappresenta a cinquantun'anni, tolto da una incisione del comm. Gatti, il cui originale fu dipinto da Ary Scheffer a olio nel 1843, e l'altro, su fotografia con dedica offerta alla signora D'Ancona nel 1862, che ritrae mirabilmente le sembianze del vecchio Maestro; troviamo il monumento dello scultore Cassioli, il ritratto di quest'ultimo, che il monumento raccomanda alla posterità, nonchè quello del Presidente marchese Filippo Torrigiani. Interessante, infine, la curiosità di due ventagli ornati del ritratto del Maestro e dei cantanti, ideati in Spagna in memoria della esecuzione delle sue opere nella romantica terra latina che cercava ogni mezzo per tributargli plausi di universale entusiasmo.

Valgano questi pochi cenni per invogliare gli artisti, gli studiosi, a leggere, a possedere l'attraente pubblicazione. E. M.

G. SIGNORINI, *Vita di Giuseppe Verdi*. Libro per i ragazzi. — Milano, 1902. L. F. Cogliati.

Accettiamo anche la *Vita di Giuseppe Verdi per i ragazzi*, e lusinghiamoci che non a loro soltanto essa valga ad apprendere la semplicità e la modestia. Altri utilissimi ammaestramenti potrà ricavare la nostra gioventù da una vita dedicata al lavoro, inspirata ad alti ideali e compiuta beneficando. Ma mi pare che il libro in qualche sua pagina diventi troppo, o troppo poco, musicale a seconda della coltura dei ragazzi dai quali sarà letto; e che molti aneddoti, che l'autore si compiacque di raccoglierví, sieno puerili e forse non tutti autentici. Le piccole mende che rilevo in una rivista musicale non tolgono però che il breve opuscolo corrisponda all'indirizzo assai lodevole per cui l'autore lo ha immaginato. O. C.

Omaggio a Bellini nel primo centenario della sua nascita. Un vol. in-4, fig. — Catania, a cura del Circolo *Bellini*.

Giuseppe Giuliano, Presidente-Direttore del Circolo *Bellini*, per celebrare degnamente la ricorrenza, pubblica a sue spese questo grosso volume in 4°, ricco d'illustrazioni interessanti che racchiude

scritti e pensieri di persone più o meno illustri nel campo delle lettere, delle scienze e delle arti.

La prima parte contiene: « Cenni biografici (autore G. Paola Di Lorenzo) — L'*Opera d'arte* (autore Prof. A. Soffadini) — Una lettera al cav. Giuliano, con riproduzione di musica autografa inedita di Bellini e l'albero genealogico della famiglia ». — « Il pensiero moderno e V. Bellini » è il titolo della seconda parte. Qui sono raccolti i pensieri, quasi mai interessanti, a dire il vero, degli illustri noti ed ignoti.

La parte terza è certamente la più interessante. Costituita da ricordi ed appunti storici, contiene: « Bellini a Messina, 1832 — Bellini a Catania, 1832 — Bellini a Palermo, 1832 — Specchietto delle opere teatrali di V. Bellini e dei primi esecutori — Lettera inedita autografa di V. Bellini — Diario della traslazione delle ceneri di Bellini in patria, 1876 — Il Circolo *Bellini* dal 1876 al 1901 — Elenco delle composizioni musicali di V. Bellini. — E chiude il libro l'interessante bibliografia Belliniana del Viola, di cui s'è già discorso in questa *Rivista*.

Se anche questa pubblicazione non raggiunge degnamente lo scopo che si propone, varrà pur sempre a dimostrare l'animo eletto ed il nobile entusiasmo d'arte di chi l'ha promossa. B.

G. ROBERT, La Musique à Paris, 1898-1900. — Paris, Librairie Ch. Delagrave.

Vi sono il quinto e sesto volume riuniti, affatto simili ai precedenti. Non voglio ripetermi affermando che nella critica briosa del Robert ci sono buone cose, quantunque non sempre si possa andar d'accordo con lui; mi dispiace di constatare la giustizia sommaria ch'egli fa del *Zarathustra* di Strauss. Fra altro noto un capitolo in elegante forma di dialogo sul *Tristano*; l'A. sostiene che i due amanti non si hanno a considerare quali addetti alla filosofia di Schopenhauer; perchè non sono dei « rassegnati ». A. E.

Memoria del Conservatorio de Musica de Buenos Aires, 1901. — Buenos Aires, 1902. Imprenta de *La Nacion*.

Come Annuario, le informazioni copiose e assai onorevoli sugli studî musicali che si svolgono nel Conservatorio di Buenos Aires ci confortano a pensare che anche laggiù, oltre l'Atlantico, si è in continuo progresso. Ecco, noi siamo di fronte a una serie di risultati pratici, a molti saggi, concerti, esercitazioni; esprimiamo un modesto desiderio, e cioè che ci si faccia conoscere a mezzo di quali programmi d'insegnamento si giunga a simili risultati.

L. Th.

***ADELAIDA WETTE**, **Hensel y Gretel**.* **Cuento Lirico in tres actos y cinco cuadros. Version Española d. V. Ll. Vidal, Llimona y Boceta. Barcelona.**

— *Ton y Guida (Hänsel und Gretel)* Rondalla musical Alemanya traduhida al Catalá y aplicada á la música per Joan Maragall y Antony Ribera. — Barcelona, 1901. Joventut.

Sulla traduzione spagnuola poco c'è a dire: si adatta alla musica con verso facile e contiene, lungo il testo, l'indicazione dei temi, i quali, mediante numero e titolo, si possono riscontrare in una tavola in cui sono riprodotti graficamente.

L'altra versione in catalano — ammesso che in questa lingua pur debba essere anche il nome de' personaggi principali — ha sacrificato all'esattezza dell'accentuazione i nomi medesimi, oltre a particolarità diverse, dalle quali si sarebbe potuto prescindere in una traduzione libera, e così il nome di *Hänsel*, che in catalano equivarrebbe a *Janet*, ha obbligato a sostituirlo con *Ton* o *Toni*.

L. Th.

***THE CHICAGO ORCHESTRA**, **Eleventh Season 1901-1902**.*

È l'elenco delle opere (sinfoniche in massima parte) eseguite durante la predetta stagione, coll'unito repertorio di questa Orchestra, il quale è semplicemente meraviglioso. Come tutti sanno, essa è una delle migliori del mondo e tiene il primo posto in America; dirigente ne è Mr. Teodoro Thomas. L. U.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 15. — G. Roberti, *Stendhal e la musica.* — Pavan, *Prospetto delle opere nuove straniere rappresentate nell'anno 1901.*

N. 16. — Pavan, *Prospetto delle opere ecc.* (cont.).

N. 17. — P. Molmenti, *Arte e storia: San Marco.*

N. 18. — A. Cortella, *Concerti da teatro e concerti da sala.* — M. Thermignon, *Proposta ai Rettori d'Istituti musicali (di una scuola di letture e di illustrazioni poetiche).* — N. Tabanelli, *Giurisprudenza teatrale.*

N. 19. — Bibliografia. — Corrispondenze.

N. 20. — E. Checchi, *I capricci della cronaca.* — « *Lorenza* » di E. Mascheroni al S. Carlo di Napoli.

N. 21. — A. Cortella, *Concerti da teatro e concerti da sala.* — U. Pesci, *Come è stata fatta l'educazione musicale di Roccacannuccia.*

N. 22. — A. Balladori, *Il canto corale nelle scuole normali.* — A. Cortella, *Parole di cronaca.*

N. 23. — U. Pesci, *La musica e i principi di Casa Savoia.* — N. Tabanelli, *Giurisprudenza teatrale.*

N. 24. — U. Pesci, *La musica e i principi di Casa Savoia.*

N. 25. — P. Molmenti, *Curiosità storiche: Cicisbei veneziani.*

N. 26. — G. Gabardi, *L'inaugurazione del monumento a Rossini in S. Croce a Firenze.*

N. 27. — G. G. Rossiniana, *L'Oratorio « S. Francesco » del P. Hartmann* dell'Odeon di Monaco.

La Nuova Musica (Firenze).

N. 76. — L. Biochierai, *Gli esami di violino all'Istituto musicale di Firenze.*

N. 77. — A. R. Naldo, *Corriere.* — L. Vivarelli, *Paolo Guetta. Il canto nel suo meccanismo. Rassegna bibliografica.* — A. Falconi, *I trattati di S. Jadassohn.*

Musica sacra (Milano).

N. 4. — *I decreti della S. C. dei riti in materia di musica sacra.* — Sincero, *Organi di chiesa e organi di concerto.*

N. 5. — *I decreti della S. C. dei riti ecc.* — M. Horn, *Ancora della musica sacra in Roma.* — G. Weidinger, *Attraverso i paesi tedeschi.* — *Organisti e organari.*

N. 6. — *I decreti della S. C. dei riti ecc.* — Grassi-Landi, *La scala diatonica dalla sua origine al suo compimento.* — *Organisti e organari.*

Rassegna Gregoriana (Roma).

N. 4. — Janssens, *Saggio estetico sulle melodie gregoriane.* — *Un'armonizzazione gregoriana di D. L. Perosi.* — G. Mercati, *Di alcuni antichi riti Anconitani.*

N. 5. — P. Wagner, *Le due melodie dell'Inno « Ave Maris Stella ».* — P. de Meester, *L'ascensione del Signore.* — R. Baralli, *I Benedettini di Solesmes e la restaurazione gregoriana.* — *Trascrizione ed esecuzione delle melodie gregoriane.*

N. 6. — Janssens, *Saggio estetico ecc.* — Mercati, *Note liturgiche.* — L. D., *Intorno le trascrizioni gregoriane.*

Rassegna Nazionale (Firenze).

1° Luglio 1902. — E. Mozzoni, *Le feste Rossiniane.* — *Lettere inedite di G. Rossini.*

Rivista Teatrale Italiana (Napoli).

1° Maggio. — O. Novi, *Un musicista popolare* (*Antonio Mazzolani*). — G. Canevaggi, *Di un memoriale di G. B. Rubini.*

1° Giugno. — N. Tabanelli, *La vera donna nel concetto di R. Wagner.*

FRANCESI

La Voix parlée et chantée (Paris).

Mai. — Guillemin, *Les premiers éléments de l'acoustique musicale.*

Juin. — E. Gellé, *De la résonnance des sons vocaux. Rôle du voile dans la voix de fausset.* — A. Lenoel-Zevort, *L'influence passionnelle sur le son.*

Juillet. — Guillemin, *Les premiers éléments de l'acoustique musicale.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 7, 8. — Daubresse, *Le cours d'histoire de la musique de M. Bourgault-Ducoudray* (suite).

N. 9. — Marnold, *C. Debussy, et les « Nocturnes ».*

N. 10. — Debay, *La première de « Pelléas et Mélisandre ».*

N. 11. — Arend, *Analyse harmonique du prélude de « Tristan et Iseult ».* — Daubresse, *Le cours de M. Bourgault-Ducoudray: La Musique Russe* (suite), *Moussorgski.*

N. 12. — AREND, *Analyse harmonique du prélude de « Tristan et Iseult »*. — DAUBRESSE, *Le cours de M. Bourgault-Ducoudray: La Musique Russe* (suite). — DEBAY, *« La Troupe Jolicœur »*.

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 14, 15, 16, 17, 18. — Dr J. DE JONG, *Où sommes-nous? Où allons-nous?* Traduit par Fl. van Duyse.

N. 14. — H. IMBERT, *Une apothéose*. — L. VIERNE, *Les Symphonies pour orgue de Ch. M. Widor*.

N. 15. — M. R., *Ferruccio Busoni*.

N. 16. — M. R., *Vieux abus, vieux avertissements*.

N. 18. — H. IMBERT, *Première représentation à l'Opéra-Comique de « Pelléas et Mélisandre »*.

N. 19-20, 21-22. — ERN. CLOSSON, *Hans de Bulow et les sonates de Beethoven*.

N. 19-20. — MAY DE RUDDER, *Mélodies religieuses de J. S. Bach*.

N. 21-22. — H. IMBERT, *« Orsola », drame lyrique en trois actes, musique de MM. P. L. Hillemacher*. — *« Le Crépuscule des Dieux » de R. Wagner. Première représentation en France*.

N. 23-24. — H. IMBERT, *« La Troupe Jolicœur ». Comédie musicale en trois actes, musique de M. A. Coquard* (Critica favorevole).

N. 25-26. — E. E., *Une soirée à Ravenne* (Parla con entusiasmo dell'esecuzione del *Tristano* diretta da V. M. Vanzo). — M. REMY, *A propos de concours de Conservatoire*.

Le Ménestrel (Paris).

N. 14-26. — PAUL D'ESTRÉES, *L'art musical et ses interprètes depuis deux siècles* (cont.).

N. 14-16. — J. TIERSOT, *Notes d'ethnographie musicale: la musique des Arabes* (contin.).

N. 14, 16, 20, 24, 25. — CAMILLE LE SENNE, *La musique et le théâtre aux Salons de 1902* (la solita annuale rivista più o meno critica delle opere ispirate anche lontanissimamente alla musica od al teatro, esposte nei Salons di Parigi).

N. 19. — *Un théâtre juif au XVIIIe siècle* (è una interessante notizia che il sig. E. N. ci dà intorno ad un tentativo di teatro israelita fatto nel secolo XVIII a Francoforte, di un genere analogo a quello dell'odierno teatro del sobborgo Hackney di Londra, e dell'annunziata grande scena lirica di Brooklyn in America).

N. 25. — O. BN., *Le Musée Liszt à Weimar*.

Le Théâtre (Paris).

Avril II. — Resoconto delle attualità parigine (nulla in questo numero che riguardi la musica).

Mai I. — Numero specialmente consacrato alla *« Samaritaine »* di Rostand.

Mai II. — Tratta degli ultimi successi del Vaudeville, « *Le Masque* » e « *Le Chat et le Chérubin* », e del trionfo al teatro des Capucines di « *Chonchette* ». — Ritratto della Sig. Sigrid Arnoldson nella « *Mignon* ».

Juin I. — « *Orsola* » *à l'Opéra*, « *Le Crépuscule des Dieux* » *au Château d'Eau*, par A. Jullien.

Juin II. — *Théâtre National de l'Opéra Comique:* « *Pelléas et Mélisandre* » (con numerose e ricche illustrazioni).

Revue d'Art dramatique (Paris).

N. 5. — G. Servières, *La représentation en français des œuvres de Wagner.* — J. G. Prod'homme, *La première de* « *Lohengrin* ». — R. Rolland, *Le* « *Feuersnot* » *de R. Strauss.*

N. 6. — Bruss, *Le bon Dieu, la Musique et le Peuple.*

Revue d'histoire et de critique musicale (Paris).

N. 4. — J. C., *L'exécution de la Messe de Bach en* si mineur *au Conservatoire.* — L. Schneider, *M. Claude Debussy.* — Coquard, « *La Troupe Jolicœur* ». — Giraudet, *La déclamation lyrique et l'enseignement du chant.* — Quittard, *Les années de jeunesse de Rameau.*

N. 5. — J. Combarieu, *Francis Planté.* — Schneider, « *Pelléas et Mélisandre* » (*Debussy*). — Chantavoine, « *Orsola* » (*Hillemacher*). « *Feuersnot* » (*Strauss*). — Chilesotti, *Chansons françaises du XVI^e siècle.* — Laloy, *Tomas Luis de Victoria.* — Guittard, *Les années de jeunesse de Rameau.*

N. 6. — ** *Le Conservatoire National de musique et de déclamation.* — V. D'Indy, *A propos du prix de Rome: le régionalisme musical.* — Rolland R., *La musique et l'histoire générale.* — D'Avril R. M., *I Guy Ropartz et la musique à Nancy.* — Combarieu J., *Esthétique musicale.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 16, 17, 18, 19. — *Ueber Japanische Musik,* di H. Riemann.

N. (20), 21. — Critica interessante di un metodo di canto dovuto alla Signora Marie Schroeder-Haufstaengl.

N. (22), 23, 24. — W. Münnich, *Ist eine besondere Vorzeichnung der Molltonarten berechtigt?*

N. (25), (26), 27, 28. — R. Wichenhausser, *Richard Wagner als Erzieher.*

Neue Musikalische Presse (Wien).

N. (14), 15, 16. — H. Geisler, *Die Tonic Sol-fa-Methode.*

N. (17), 18. — Geisler, *Theatermusiker.*

N. 21. — *Die Spielweise einiger Stellen in Beethoven's Klavierwerken,* di Th. v. Frimmel.

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 7, 9, 10, 11, 12. — *Plaudereien über neuere Haus- und Salonmusik* v. B. R. (Articolo istruttivo con speciale riguardo ai componisti slavi e francesi).

N. 7, 8, 9. — *Die Deutsche Operette vor und nach Johann Strauss* v. Alfred Mello (Studio critico).

N. 7, 8. — *Konradin Kreutzer als Stuttgarter Hofkapellmeister* v. Rudolf Krauss.

N. 7, 9, 10. — *Leo Stoltoj über die Musik* v. Dr. A. Schüz.

N. 7. — *« Orestes » von Felix Weingartner* v. Victor Fleischer (Resoconto critico della trilogia del W. tolta dall' « Orestiade » di Eschilo). — *Das singende Licht und der photographierte Ton* v. Dr. A. Schüz (Si parla di nuove scoperte elettro-tecniche). — *Der « Improvisator » von Eugen d'Albert* v. Ad. Schültze (Resoconto).

N. 8. — *Nicolo Zingarelli* v. A. v. Winterfeld (In occasione del 150mo anniversario della nascita del Z., 4 Aprile 1752).

N. 9. — *Raoul von Koczalski und seine Oper « Rymond »* v. Karl Wolff-Köln. — *« Der Haubenkrieg zu Würzburg »* v. A. H. (Opera comica di Meyer-Alberslebens.

N. 10. — *« La Germania », lyrisches Drama in vier Akten von Luigi Illica. Musik von Alberto Franchetti* v. Erwin (Critica benevola). — *Carlo Mussinelli* v. W.

N. 11. — *Schiller und die Oper* v. A. v. Winterfeld (Opinioni schilleriane sull'opera e dramma). — *« Luise » Musikroman in vier Akten von Gustave Charpentier* v. A. St. (Se ne constata il successo sempre crescente in Germania). — *Schumanns Faust Scenen* v. Prof. Wilh. Weber-Ausburg. — *Viel Lärm um Nichts, Oper in vier Akten von E. Villiers Stanford* v. Eugen Segnitz (Resoconto della 1^a rappresentazione in Germania [Leipzig] dell'opera dell'insigne compositore inglese).

N. 12. — *Walter von der Vogelweide* v. Prof. Hermann Ritter-Würzburg (Cenno storico-critico del « più tedesco » tra i Minnesänger).

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 15. — Fine dell'articolo di G. Capellen Osnabrück sul sistema di S. Sechter. — Karl Pottgiesser parla dell'opera *Der Haubenkrieg zu Würzburg*, datasi a Monaco.

N. 16. — Max Trümpelmann, *Ein neues Passions-Oratorium N. Félix Woyrsch.*

N. 17. — Dr. Victor Joss, *Eugenio di Pirani.* — Rob. Missiol, *Viktor Langer.*

N. 18. — Martin Oberdörffer, *Adolf Jensen als Liedescomponist.* — K. Pottgiesser, *« Jung Heinrich »* (Opera romantica di Karl von Perfall).

N. 19. — E. Siegfried, *Des « Andante con moto » aus dem Quartett D moll von Franz Schubert.*

N. 20. — Fr. Bösenberg, *Ueber absolutes Tonbewusstsein.* — Benno Geiger, *Phantasiestücke in Schumann's Manier.*

N. 21-22. — Hilde Stradal, « *Ein Gottgesandter* » (Poesia). — August Stradal, *Der Einfluss Frantz Liszt's auf die Musikwelt* (Bell'articolo con raffronti che dimostrano l'influenza di Liszt sullo stile di Wagner). — Augusta Götze, *Zur Aufführung des « Heiligen Elisabeth » von Fr. Liszt, am 31 Mai 1902 im Hoftheater zu Weimar.* — Rob. Musiol, *Fr. Liszt als Goethe-Componist.* — Karl Pottgiesser, *Liszt-Pädagogium* (Recensione). — Dr. Victor Joss, *Max Klinger's Liszt-Büste.*

N. 23-24. — Max Hehemann, *Tonkünstler-Versammlung des allgemeinen deutschen Musikvereins.* — August Stradal, *Anton Bruckner.* — Rob. Musiol, *Franz Liszt als Goethe-Componist. R. Wagner's « Faust-Ouverture » und ihre Aufführungen.* — Max Hehemann, *Einiges zu Liszt's « Christus ».* — Dr. Victor Joss, *Eine französische Stimme über R. Wagner aus dem Jahre 1869.* — Max Rikoff, « *Pelléas und Mélisandre* », *Musik von Claude Debussy* (Critica con riserbo). — Ernst Günther, *Max Beger als Lieder-Componist.*

N. 25, 26. — August Stradal, *Anton Bruckner* (Ci rassegna sulle opinioni artistiche di Bruckner e rileva l'importanza di questo musicista nella musica sinfonica odierna).

N. 25. — A. W. Gottschalg, *Die Enthüllung des Frantz Liszt Denkmals in Weimar am 31 Mai.* — Benno Geiger, *Liszt und sein Denkmal.*

N. 26. — Max Hehemann, *38 Tonkünstler-Versammlung zu Krefeld.* — J. Alexander, *Das 79 Niedersheinische Musikfest.* — Augusta Götze, *Die Festaufführungen im Hoftheater zu Weimar bei der Enthüllung des Lisztdenkmals.*

Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.

N. 3. — Alex. Reichel, *Ueber das ästhetische Urtheil.* — C. F. Hardy, *The music in the Glass of the Beauchamp Chapel at Warwick.* — L. Bürchner, *Griechische Volksweisen.* — Ilmari Krohn, *Melodien der Berg-Tscheremissen und Watjaken.* — Hermann Abert, *Zu Kassiodor.* — O. Chilesotti, *Il « Pater noster » di A. Willaert* (3 pagine di musica per liuto). — R. Münnich, *Kuhman's Leben.* — C. Thrane, *Sarti in Kopenhagen.* — Al. C. Machenzie, *The Life-Work of Arthur Sullivan.*

Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft (Berlino).

N. 8. — *Zur Lehre der Tonbildung auf dem Klavier* di Tony Bandmann. — *Three Forgotten Waltzes by Schubert* di W. Barclay Squire. — *The vocal Method of Julius Hey* di F. X. Arens.

N. 9. — F. Schmidt, *Vier augefundene Originalbriefe von Joh. Seb. Bach von 1736 und 1738.* — *La musique à Paris* (L. Dauriac).

N. 10. — *La Symphonie en France* (Julien Tiersot).

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Maggio. — Fr. Niecks, *The relation of art-practice and art-theory.* — A. Kalisch, *A composer on programme music.* — V. Blackburn, *The Ghosts of music.* — *Poisonons appreciations* di E. A. Baughan. — *Reviews of New Music and New Editions.* — *Musical Notes.* — Musica.

Giugno. — I. S. S., *Monarchs and Musicians.* — Edmondstonne Duncan, *Kings' Music; on the music of kings and queens.* — C. Struthers, *Music at the court of Frederick the Great.* — Solite rubriche. — Musica.

Lgulio. — E. Baughan, *Peace.* — E. Newmann, *Tschaïkowsky and the Symphony.* — Solite rubriche. — Musica.

The Musical Times (Londra).

Maggio. — *Henry Smart* (1813-1879). — F. G. E., *The Foundling Hospital and its music.* — Prof. Prout, *Handel's Messiah*: Preface to the new Edition. — Occasional Notes. — Reviews. — Corrispondenze. — Musica.

Giugno. — *A Visit to Lichfield.* — *Music at the Royal Academy Exhibition* (H. T.). — *The Foundling Hospital and its music.* — Prof. Prout, *Handel's Messiah*, ecc. — Solite rubriche. — Musica.

Luglio. — *Sir Walter Parrat, M. V. O. Master of the King's Music.* — *The Royal Music Library at Buckingham Palace.* — V. Blackburn, *The forerunners.* — *Morley's plaine and easie introduction to practicall Musicke* (Joh. Stainer). — Prout, *Handel's Messiah*, ecc. — Solite rubriche. — Musica.

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

Liceo di Pesaro. — Il Liceo musicale « Gioacchino Rossini » è stato chiuso improvvisamente, per ordine del Consiglio di amministrazione, sospendendo gli esami.

La deliberazione venne comunicata a tutte le famiglie degli alunni ed ai professori.

Parecchi giorni or sono era sôrta una viva agitazione fra gli studenti contro il Consiglio amministrativo.

Il dissidio si acuì perchè il Consiglio non recedeva dal proposito di ridurre a sole L. 2000 lo stanziamento per i *saggi finali*, somma che non permette la presentazione di tutti gli alunni di licenza.

L'Amministrazione ora, sapendo che gli alunni avevano deciso di non presentarsi agli esami in segno di protesta, ha creduto di prevenirli con la deliberazione della chiusura del Liceo.

Il maestro Mascagni, che sosteneva le ragioni degli alunni, ha spedito il seguente telegramma al ministro Nasi:

« Consiglio amministrativo decise chiusura Liceo, causa minacciata agitazione studenti. Provvedimento gravissimo impedisce esami saggi, massima estrinsecazione artistica istituto. Studenti scrissero, telegrafarono invano Eccellenza Vostra. Una parola alta, generosa può forse salvare ancora Liceo, che precipita dall'altezza dei suoi successi. Pensi Vostra Eccellenza sua provvida circolare esprimente mirabili intendimenti in proposito. Pronto a qualunque sacrifizio, io resto disposizione Vostra Eccellenza, amministrazione Liceo.

« Ossequio.

« Maestro MASCAGNI ».

Ecco alcuni dei fatti precedenti:

Qualche tempo addietro fu nominato un ispettore del Liceo musicale « Rossini », nomina compiuta dal Consiglio d'amministrazione poche ore prima che il direttore, maestro Mascagni, tornasse da Madrid. Anzi il Consiglio aveva una relazione compilata dal direttore alla fine dell'anno scolastico 1900-1901, in cui egli esprimeva parere che di ispettore al Liceo non ce ne fosse bisogno ed avvertiva che, comunque, era bene prima precisare in modo chiaro e definitivo le mansioni di questo impiegato.

Avvenuta pertanto la nomina in tali condizioni, il maestro Mascagni giustamente si rifiutò di riconoscere l'eletto, il quale perciò è stato ed è cagione di un conflitto non lieve fra Direzione ed Amministrazione, conflitto che in questi ultimi giorni ha dato luogo a spiacevoli incidenti.

Si erano fatte pressioni affinchè si effettuasse il riconoscimento del nuovo impiegato da parte del maestro Mascagni, ma finalmente, non potendo raggiungere tale intento, la Presidenza fece apporre l'insegna dell'*Ispettore* sulla porta della camera a questi destinata. Il direttore, partendo dal presupposto che, dove manca l'ufficio, non può essere l'ufficiale, ordinò si togliesse l'insegna; di rimando il presidente, sdegnatosi con l'esecutore dell'ordine direttoriale, la fece rimettere a posto, ed a sua volta il direttore la ritolse e la portò nel proprio gabinetto. Contemporaneamente uno dei Consiglieri, l'ing. Ceccolini, recentemente eletto nell'Amministrazione del Liceo, svolge in seno al Consiglio un'interpellanza sulla posizione del nuovo ispettore. Alla seduta vien chiamato il direttore, che fornisce le più ampie spiegazioni, le quali mettono a soqquadro qualche consigliere, tanto più che due di essi dichiarano di aver dato il loro voto per la nomina *credendo che la Presidenza fosse d'accordo con la Direzione*. La questione intanto rimane... insoluta.

Senonchè la mattina dopo il Consiglio si raduna novamente e delibera di applicare la censura al direttore maestro Mascagni, ingiungendogli di presentare, *nel termine di 24 ore*, il nuovo ispettore al Collegio dei professori.

Il maestro Mascagni rimanda la lettera presidenziale infliggentegli la censura, con altra lettera vibrata e, s'intende, si rifiuta di eseguire l'ordine.

(Dal Giornale *La Stampa*).

Opere nuove e Concerti.

⁂ « *Dalibor* », opera di Smetana, ottenne un successo entusiastico a Varsavia. Pure l'opera intitolata « *Il Bacio* », del medesimo compositore, ebbe vive approvazioni a Düsseldorf, dove fu rappresentata per la prima volta.

⁂ A Norimberga ancora una nuova « *Loreley* » ebbe la sua prima rappresentazione: è opera di A. Weichmann.

⁂ Secondo le ultime previsioni, la nuova opera di Goldmarck, « *Goetz von Berlichingen* » andrà in scena in principio di ottobre all'Opera di Vienna.

⁂ A Lipsia, nella prossima *stagione*, avrà luogo una esecuzione scenica dell'oratorio di Liszt « *La leggenda di Santa Elisabetta* ».

⁂ La nuova opera di Dvorák « *Armida* », sarà rappresentata per la prima volta il 27 settembre, a Pilsen, nel nuovo teatro czeco.

Concorsi.

⁂ *Reale Accademia Filarmonica Romana* (anno LXXXII). — PROGRAMMA DI CONCORSO NAZIONALE.

La Reale Accademia Filarmonica Romana, incaricata per decreto ministeriale, in data del 19 novembre 1879, dell'esecuzione della ***Messa da Requiem*** che si suole celebrare annualmente al Pantheon per i solenni funerali di Vittorio

Emanuele II, bandisce un Concorso Nazionale per la composizione della Messa che si dovrà eseguire nel gennaio 1903.

Il Concorso è regolato dalle seguenti norme:

1. Sono ammessi a concorrere i soli maestri di nazionalità italiana.

2. La Messa presentata deve essere inedita e non mai eseguita in pubblico.

3. La composizione deve essere per coro a sole voci (soprani, contralti, tenori e bassi), e i singoli pezzi saranno per quel numero di parti che il concorrente stimerà opportuno, senza oltrepassare le otto parti reali, tenendo conto che i soprani e i contralti dei quali la R. Accademia può disporre in tale circostanza, sono per la maggior parte fanciulli.

4. Il lavoro deve comprendere almeno le seguenti parti: — 1. *Introitus* — 2. *Dies irae* — 3. *Offertorium* — 4. *Sanctus* — 5. *Agnus Dei* — 6. *Libera*.

5. Il tempo utile per la presentazione dei lavori alla Segreteria accademica, contro ritiro di apposita ricevuta, scade alle ore 24 del 15 ottobre 1902.

6. La partitura della Messa, in doppio esemplare, scritta in modo chiaro e intelligibile, deve essere accompagnata da una copia separata di ciascuna parte; le indicazioni dei tempi saranno precisate con la cifra metronomica.

7. Le composizioni non porteranno il nome dell'autore, ma saranno distinte con un numero di quattro cifre ripetuto su di una busta suggellata, entro la quale saranno registrati nome, cognome, luogo di nascita e residenza del concorrente.

8. All'autore della composizione prescelta per l'esecuzione verrà assegnata una medaglia d'oro, e potrà anche essere conferito un *accessit* con medaglia d'argento ad altra composizione. La Commissione aprirà soltanto le buste dei lavori prescelti; gli altri dovranno essere ritirati, dietro restituzione della ricevuta, entro un mese dalla scelta del lavoro; decorso il qual termine cesserà ogni responsabilità di custodia da parte dell'Accademia.

9. La R. Accademia provvederà alla copia delle parti della Messa scelta per l'esecuzione, le quali rimarranno nella sua Biblioteca insieme ad un esemplare della partitura. L'Accademia avrà facoltà di eseguire lo stesso lavoro quando lo voglia, restando intatto all'autore ogni altro diritto di proprietà dell'opera sua.

10. L'Accademia si riserva il diritto di determinare tutte le modalità inerenti alla direzione ed alla esecuzione della Messa, provvedendovi con l'opera sua e con le proprie masse corali in conformità del privilegio accordatole col decreto su indicato.

11. Una Commissione composta di cinque maestri di musica designati dal Consiglio direttivo, e presieduta dal Presidente della stessa Accademia, deciderà inappellabilmente del Concorso. Qualora la Commissione non credesse di scegliere alcuna delle Messe presentate, il Concorso s'intenderà nullo.

Roma, 1° giugno 1902.

151, Corso Umberto I. — Palazzo Bernini.

Il Segretario: GIORGIO BARINI. *Il Presidente:* ROBERTO PAGANINI.

⁂ CONCORSO DI MUSICA DEL CIRCOLO ARTISTICO DI PALERMO. — La Commissione esaminatrice del Concorso di musica (*Danza fantastica*) bandito dal Circolo Artistico di Palermo in data 20 ottobre 1901, composta dei Signori M.ʳᵒ Com-

mendator Leopoldo Mugnone, M.ro Antonino Pasculli e M.ro Alberto Favara, ha presentato il 16 corrente alla Deputazione del Circolo stesso il suo verdetto sui 19 lavori presentati al Concorso. È stato classificato *primo* e dichiarato meritevole del Premio di L. 300 il lavoro segnato col n. 1860; lavoro seguìto immediatamente per merito notevole dall'altro col motto «*Ars, Fides et Labor*» e col n. 1745; pel quale *secondo* lavoro è proposta una speciale Menzione e l'esecuzione, come pel primo, nei Concerti del Circolo.

Seguono per ordine di merito, con un valore artistico commendevole, i lavori segnati coi nn. 2120, 2923 e 2173, al primo dei quali spetta la 2ª menzione onorevole; per i due altri la Commissione propone l'aggiunta di due nuove menzioni onorevoli.

Nello stesso giorno 16 aprile la Deputazione del Circolo ha deliberato accogliere le proposte della Commissione, ed aperte le buste segnate coi numeri prescelti, ha assegnato il premio e le Menzioni onorevoli agli autori come segue:

1° N. 1860 — Nicosia Carlo di Salvatore da Troina, residente a Gainesville (Georgia — Stati Uniti d'America) — Premio di L. 300;

2° N. 1745 — Morasca Benedetto da Palermo — 1ª Menzione onorevole;

3° N. 2120 — Marusi Terenziano da Parma — 2ª Menzione onorevole;

4° N. 2923 — Morello D.r Emanuele Paolo da Palermo — 3ª Menzione onorevole;

5° N. 2173 — Neglia Francesco Paolo da Castrogiovanni, residente in Amburgo — 4ª Menzione onorevole.

Il deputato Segretario: BRASSELLI VARVARO.

Wagneriana.

*** Rappresentazioni al teatro *Principe Reggente* di Monaco di Baviera:

I Ciclo (11-16 Agosto): *Maestri Cantori, Tristano, Tannhäuser, Lohengrin.*

II Ciclo (15-20 Agosto): *Tannhäuser, Lohengrin, Tristano, Maestri Cantori.*

III Ciclo (18-23 Agosto): *Tristano, Maestri Cantori, Lohengrin, Tannhäuser.*

IV Ciclo (22-27 Agosto): *Lohengrin, Tannhäuser, Maestri Cantori, Tristano.*

V Ciclo (25-30 Agosto): *Maestri Cantori, Tristano, Lohengrin, Tannhäuser.*

VI Ciclo (29 Agosto fino al 3 Settembre): *Lohengrin, Tannhäuser, Tristano, Maestri Cantori.*

VII Ciclo (1-6 Settembre): *Tristano, Maestri Cantori, Tannhäuser.*

VIII Ciclo (5-10 Settembre): *Tannhäuser, Lohengrin, Maestri Cantori, Tristano.*

Monumenti.

*** Un monumento a Roberto Franz sarà prossimamente eretto in Halle, la patria del compositore.

*** Il 23 giugno nel tempio di S. Croce in Firenze fu inaugurato un monumento a Gioachino Rossini (vedi Recensioni).

*** Una lapide commemorativa fu posta, a Penzing (Vienna), nell'Hadikgasse 72, dove Riccardo Wagner dimorò negli anni 1863 e 1864 e compose i «*Maestri Cantori*».

*** Al Cimitero del Père-Lachaise di Parigi venne scoperto il monumento del noto violoncellista Jules Delsart.

*** Ad Anversa si è formato un comitato per erigere un monumento a Pietro Benoit.

Varie.

*** Il Dott. Mantuani, capo della sezione musicale della Biblioteca Imperiale di Vienna, ha scoperto, in un'antica stanza nella chiesa di S. Pietro, alcuni autografi di Schubert. Essi datano dal 1815 al 1828.

*** L'incasso del *Metropole Opera House* di New York, nella cessata *stagione*, fu di 1.300.000 dollari.

*** Il nuovo Conservatorio di Boston sarà aperto in settembre di quest'anno.

*** La *Grande Opéra* di Parigi ha da pagare un personale di non meno che 1530 individui occupati stabilmente. Gl'incassi e la sovvenzione dello Stato non bastano a coprire le spese.

Necrologie.

*** Il Prof. Dott. Ad. V. Sweboda, già redattore della *Neue Musikzeitung*, è morto recentemente a Monaco in età di 75 anni.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Accademia di canto corale Stefano Tempia, 1876-1901. Contiene la relazione dei primi 25 anni di vita dell'Accademia per Giuseppe Roberti. In-8. — Torino, Tip. Roux e Viarengo.

Bennati R., *Musicisti Ferraresi:* note biografiche. In-8. — Ferrara, Tip. Sociale G. Zuffi.

Frola D., *Manuale di canto gregoriano.* In-16, 2ª ediz. — Mondovì, Tipografia Editrice Vescovile. — L. 0,60.

Gasperini G., *Dell'arte di interpretare la scrittura della musica vocale del cinquecento.* Saggio di paleografia musicale. In-8. — Firenze, B. Seeber. — L. 3,50.

Graffeo S., *A Vincenzo Bellini.* Ode. In-16. — Palermo, Stab. A. Brangi. — L. 0,25.

Labanchi A. G., *Gli artisti lirici e la scuola del canto in Italia.* Studio critico-tecnico. In-8, 2ª ediz. — Napoli, Tip. Colagrande.

Maffei S., *Il gravecembalo col piano e forte* inventato a Firenze da Bartolomeo Cristofori di Padova, e descritto dal March. Scipione Maffei di Verona. In-4. — Milano, Tip. A. Koschitz e C.

Monaldi G., *Memorie di un suggeritore.* In-16. — Torino, Bocca. — L. 3.

Neretti L., *L'importanza civile della nostra opera in musica.* In-16. — Firenze, Tip. Cooperativa. — L. 1.

Omaggio a Bellini nel primo centenario della sua nascita, 3 Novembre 1801-1901. In-4, fig. — Catania, Circolo Bellini (Tip. G. Russo). — L. 10.

Pettenati M., *Giuseppe Verdi.* Affetti e rimembranze. In-16. — Parma, L. Battei. — L. 1.

Signorini G., *Vita di Giuseppe Verdi.* Libro per i ragazzi. In-16. — Milano, L. F. Cogliati. — L. 1.

Tacchinardi G., *Studio sulla interpretazione della musica.* In-8. — Firenze, Tip. Galletti e Cocci. — L. 2.

Telesca G., *Della velocità del suono*. Monografia. In-8. — Matera, Tipografia F. P. Conti.

Verdi G., « *Re Lear* » *e* « *Ballo in maschera* ». Lettere ad Antonio Somma, pubblicate da A. Pascolato. In-16. — Città di Castello, S. Lapi. — L. 2.

Verdi Giuseppe e Verdi Giuseppina. Tre lettere inedite scritte da Parigi nell'anno 1866. In-16. — Parma, Tip. Battei.

FRANCESI

Curzon (de) H., *Felipe Pedrell et* « *Les Pyrénées* ». In-16. — Paris, Fischbacher. — Fr. 1,50.

Duval R., *Robert Schumann:* « *L'amour du poète* ». Traduction française avec essai critique et commentaire psychologique. In-4. — Paris, Fischbacher. — Fr. 3.

Houdard G., *L'évolution de l'art musical et l'art Grégorien*. In-12. — Paris, Fischbacher. — Fr. 1.

Robert G., *La musique à Paris*. Étude sur les concerts. — Programmes. — Bibliographie. Tomes V et VI réunis, 1898-1900. In-12. — Paris, Ch. Delagrave. — Fr. 3,50.

Vincens Ch., *Richard Wagner et le Wagnérisme au point de vue français*. In-8. — Paris, Fischbacher. — Fr. 1,50.

TEDESCHI

Eitner R., *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker u. Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrh.* 5. Bd. In-8. — Leipzig, Breitkopf.

Hanslick E., *Vom Musikalisch-Schönen*. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. 10. Aufl. In-8. — Leipzig, J. A. Barth.

Hollmann Th., *Lehrbuch der Stimmkunst f. Berufstimmer*. In-8. — Hamburg, A. Bockelmann.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters f. 1901. 8. Jahrg. In-8. — Leipzig, C. F. Peters.

Marsop P., *Der Kern der Wagner-Frage. Museumskunst od. Bühne der Lebenden?* In-8. — München (Leipzig, E. F. Steinacker in Komm).

Militär-Musiker-Adressbuch f. das Deutsche Reich. In-8. — Berlin, A. Parrhysius.

Pommer J., *Volksmusik der deutschen Steiermark-Wien*. In-8. — Wiener Musik-Verlagshaus.

Ritter H., *Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte*. 5. Bd. In-8. — Leipzig, M. Schmitz.

Sachse E., *50 Choralvorspiele*. 2. Hfte. In-4. — Berna, R. Noske.

Schleyer I. M., *Vereinfachung u. Erleichterung der Musikalischen Notenschreibung*. In-4. — Konstanz, Scheyer.

Simon E., *Der Erzieherische Werth der Musik*. In-8. — Breslau, Preuss u. Jünger.

INGLESI

Boise O. B., *Music and its Masters*. In-8. — London, Lippincotl.

Crowest F., *The story of Music*. In-16. — London, Newnes.

Maitland J. A. Fuller, *English Music in the 19th Century*. In-8. — London, G. Richards.

— *Music in England in the nineteenth century*. In-12. — New-York, Dutton.

Mayson W. H., *Violin Making*. With 31 illust. In-8. — London, Strad Libr.

Reeves' Musical Directory 1902-1903. In-8. — London, Reeves.

Smith. H., *The Art of Tuning the Pianoforte*. In-8. — London, W. Reeves.

Sykes T. P., *How to Name Musical Intervals*. In-8. — London, Simpkin.

— *The Teacher's Manual of School Music*. In-8. — London, Schoflel.

Young, Filson, *Mastersingers: appreciations of music and musicians; with an essay on Hector Berliotz*. In-12. — New-York, Scribner.

Wodell F. W., *Choir and Chorus conducting: a treatise on the organisation, management, training, and conducting of choirs and choral societies*. In-12. — New-York, Presser. — L. 1,50.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Artigarum. — *Messe des morts harmonisée.* — Bordeaux. Œuvre des Bons Livres.

All'armonizzazione dei canti della Chiesa nella forma più semplice e severa — il che riesce pur sempre d'effetto imponente più di tanta cosidetta musica sacra — l'abate Artigarum fa succedere un accompagnamento a stile contrappuntato, contenendo la varietà in lodevole sobrietà di figurazioni.

Bossi C. Adolfo. — Op. 10. *Tantum ergo*, a tre voci virili.
Op. 11. — *Messa* in onore di S. Abbondio, a tre voci virili. — Torino. M. Capra.

Se lo stile di Ad. Bossi non si manifesta ancora così personale da permettere un giudizio, è però lecito di mettere in guardia il compositore contro l'abuso di qualche figurazione ritmica che è causa di monotonia nella Messa.

Bottazzo Luigi. — Op. 135. *Tantum ergo,* ad una voce. — Torino. M. Capra.

Canestrari Dionigio. — Op. 1. *Messa della Consolata*, a due voci virili. — Torino. M. Capra.

Capocci Filippo. — *Messa « Mater amabilis »*, a tre voci dissimili. — Torino. M. Capra.

Il Capocci tratta la musica sacra senza pedanteria e con certa modernità di stile; e la musica di questa messa riesce piacevole anche per la sua semplicità.

Carturan Carlo. — Op. 42. *Tantum ergo*, a tre voci virili. — Torino. M. Capra.

Cicognani Giuseppe. — Op. 16. *Messa* in onore di S. Cecilia V. e M., a tre voci virili. — Torino. M. Capra.

Opera premiata dalla Società Ceciliana Subalpina. È musica corretta, ma anche impersonale.

Da Falconara Pier Battista. — *Messa solenne*, a 12 voci reali. — Roma. Stabilimento grafico musicale Enrico van den Eerenbeemt.

Le voci sono distribuite in tre cori simboleggianti la Chiesa trionfante, purgante e militante. L'opera del P. Pier B. Da Falconara s'impone per serietà d'intendimenti: lodiamo la nobiltà dello stile, la cura della melodia e la sobrietà nel modulare. Converrebbe sentirne l'esecuzione per dire dell'effetto sonoro e vedere se l'attrattiva sia costante sino alla fine.

Foschini Gaetano. — *Messa* in onore di S. Agostino, per coro a tre voci virili. — Torino. M. Capra.

È pubblicata in partitura d'orchestra e col semplice accompagnamento d'organo. Lo stile tende piuttosto al libero senza escludere il contrappuntistico, di qualche effetto sebbene non offra momenti spiccati.

Franz Vittorio. — Op. 18. *Tre pezzi per Organo* in forma di *Suite*.

Op. 21, N. 1. *Résignation*. Trio per Organo.

Op. 21, N. 2. *Canzoncina alla Madonna*, per Armonium ed Organo. — Torino. M. Capra.

Lentola Francesco. — *Technik des Violinspiels*. — Leipzig. Breitkopf e Härtel.

L'utile opera didattica è edita in due fascicoli; il secondo, che abbiamo sott'occhio, comprende esercizî di grado superiore, per lo sviluppo dell'articolazione della mano sinistra, scale ed arpeggi monocordali, ecc. — Il testo è anche in italiano.

Liszt V. — « *Heinrich von Offerdingen* ». — Leipzig. C. V. Kalmt Nachfolger.

Breve *Lied* su testo di J. Scheffel, senza particolare importanza.

Ravanello Oreste. — Op. 55, N. 3. — *Cinque Canzoncine* pel Mese Mariano in lingua italiana.

Op. 57. — *L'Organista Parrocchiale*. Raccolta di pezzi per Organo od Armonium.

Op. 57, N. 13. — *La Messa Domenicale* all'Organo od all'Armonium; Preludio e Versetti. — Torino. M. Capra.

L'opera 57 comprende sei fascicoli: cinque messe ed un fascicolo di pezzi variati, e merita attenzione; il pensiero scorre facile e non lascia languire il diletto artistico.

Remondi Roberto. — Op. 59. *Messa* in onore del Sacro Cuore di Maria, a quattro voci dissimili. — Torino. M. Capra.

È a sole voci e senza accompagnamento d'organo, in stile polifonico e improntato a severità; resta a vedere se a sostenere tal maniera d'arte, la quale onora un compositore, non occorra una maggiore forza di pensiero.

Tonizzo Angelo. — Raccolta di piccoli cori per uso delle scuole primarie e dei ricreatori, educatori, asili, ecc. — Roma. E van den Eerenbeemt.

Autori antichi.

Giacomo Carissimi. — *42 Versetti* per Armonium o per Organo negli 8 toni ecclesiastici.

— X *Composizioni* per Organo di celebri compositori italiani dei secoli passati raccolte da Gaetano F. Foschini. — Torino. M. Capra.

Segnaliamo queste belle edizioni del Capra. La raccolta presentataci dal Foschini comprende i nomi di Palestrina, Luzzasco Luzzaschi, Gioseffo Guammi, Giovanni Gabrieli, Cristoforo Malvezzi, Girolamo Diruta, Gir. Frescobaldi, G. B. Fasolo, Fabrizio Fontana, Domenico Zipoli.

Jos. Haydn. — *Octett* für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte; mit genauen Bezeichnungen versehen und herausgegeben von Friedrich Grützmacher. — Leipzig. E. F. Kahnt.

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile.*

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

✦ MEMORIE ✦

La Musique Scandinave au XIXe siècle.

Norvège.

Nous terminons, avec la Norvège, l'étude que nous avons consacrée à la musique scandinave, avant et pendant le dix-neuvième siècle. Mais ici une observation préliminaire s'impose. C'est vers le commencement du siècle dernier que les destinées de la Suède et celles de la Finlande ont été séparées. Antérieurement, le nom de quelques Finlandais s'est rencontré sous notre plume. Désormais nous n'aurons plus l'occasion d'examiner ce qu'est devenu, en Finlande, l'art scandinave. Il nous paraît donc naturel, avant de prendre en quelque sorte congé des Finlandais, de jeter, dès à présent, un coup d'œil sur ce qu'a été, au dix-neuvième siècle, le développement musical qui, en somme, jusqu'à cette date, par l'affinité de la race autant que par la communauté du régime, leur avait été commun avec les pays demeurés suédois. Nous aurons du reste (et nous nous en excusons par avance) l'obligation d'être, dans ces conditions, particulièrement sommaires.

Disons un mot, tout d'abord, de la « Société musicale » d'Abo, et du « Quatuor » organisé par des étudiants, à la tête duquel fut K. V. Salgé (mort en 1833). L'Université ayant été transférée a Helsingfors, cette ville devint le centre de la vie musicale de ces régions. C'est là que nous rencontrons Fredrik Pacius (1809-1891), « le plus remarquable compositeur du pays », nonobstant les mérites de son prédécesseur Crusell. Observons au reste que Pacius était né à Hambourg. Élève de Spohr et de Hauptmann, bon vio-

loniste, il dirigea avec talent la « Société symphonique » et la « Société de chant ». Son œuvre la plus considérable est l'opéra intitulé *la Chasse de roi Charles*. Les chants de Pacius, notamment le chant national *Vårt Land* « Notre pays », ont une haute valeur. Citons également sa musique instrumentale.

Un autre nom à retenir est celui de Konrad Greve (1820-1851) né en Allemagne comme Pacius. Il a composé, pour divers ouvrages, de l'excellente musique de scène.

Signalons les chants dûs à l'organiste August Ehrström (1801-1850), et d'Axel-Gabriel Ingelius, ainsi que les mélodies colorées, sorties de l'inspiration populaire, du gendre de Pacius, Karl Collan (1828-1871).

Très courte fut la carrière de Filip von Schantz (1835-1868), un moment chef d'orchestre du théâtre d'Helsingfors, auteur d'une ouverture intéressante, de la musique de scène d'un drame, d'une belle cantate, etc. Nous mettons près de lui Karl Gustaf Wasenius, compositeur de plusieurs « comédies lyriques » et Tavastsjerna, chanteur de talent, auteur d'un opéra sur un texte de Pouschkine, de compositions religieuses, etc.

Né en Allemagne en 1835, Faltin a tenu, par son activité d'organisateur, de chef d'orchestre, de professeur, une grande place dans le monde musical finlandais. Parmi ses compositions, nous mentionnerons ses cantates, dont quelques-unes sont développées, ses chorals d'église, ses préludes et finals de cantiques, etc.

Martin Wegelius (1846) a subi l'influence de Wagner. Directeur de l'Institut de musique de Helsingfors, théoricien de mérite, il a beaucoup produit en des genres divers (cantates, chœurs, concertos de piano, etc.).

C'est surtout de la musique instrumentale qu'a composée Robert Kajanus. On peut recommander spécialement ses deux *Rapsodies finnoises* (1882 et 1886) et ses symphonies intitulées *Kullervo* et *Aino*. Son contemporain Flodin (né en 1858) « a travaillé comme critique et comme compositeur à imprimer au goût musical du public une direction toute moderne ». Citons ses chœurs, son *Hélène*, scène pour soprano et orchestre, tirée du *Faust* de Goethe, sa partition pour l'*Hannele* de Hauptmann, etc.

Le plus populaire peut-être, à l'heure actuelle, des compositeurs

finlandais, est Sibelius, âgé de trent-cinq ans, dont la musique de chambre ou pour grand orchestre est d'une originalité réelle et d'une technique très personnelle. Ses concitoyens l'ont classé parmi les « impressionnistes ». Le premier prix de composition institué par l'État lui a été décerné trois fois de suite, et, en 1897, on lui a accordé pour dix ans un subside annuel de 3000 francs.

Auprès de lui, un rang distingué appartient à Järnefelt. Cette liste d'artistes de talent se complète par les noms de Merikanto, Krohn, Mielek et Melartin.

En ce qui se rapporte aux sociétés de chant, on doit, sans oublier les services rendus a cet égard par Pacius, un souvenir à la *Société de chant* de Helsingfors fondée par Faltin en 1871, à la *Société musicale de Vasa* dirigée, depuis 1883, par le capitaine Axel Stenius, au Chœur fondé par Kajanus, et dont les débuts remontent à 1893.

Il s'agit là de chœurs mixtes. Les chœurs d'hommes sont fort nombreux. Ceux qu'ont formés les étudiants sont excellents, en particulier celui des « Joyeux Ménestrels », qui doit beaucoup à son fondateur Sohlström. De fort bonnes associations chorales, en ce pays où le goût de la musique est devenu général, se sont constituées parmi les ouvriers et les paysans: la plus remarquable, à Helsingfors, est dirigée par Alarik Uygla. Les grandes « fêtes de musique » organisées annuellement dans différents endroits du pays, rassemblent de mille à onze cents exécutants.

En regrettant de ne pouvoir entrer dans le détail, nous réunirons quelques noms de cantatrices finlandaises: d'abord Johanna Von Schoultz (1813-1863), puis Mmes Émilie Mechelin, Ida Basilier-Magelsen, Emmy Strömer-Ackté, Emma Engdahl, Alma Fohström-Von Rode, Hortense Synnerberg, Maria Collan, puis Ida Ekman, Adée Leander, Maikki Järnefelt et Aino Ackté-Renvall, si appréciée, à Paris, par le public de l'Opéra.

Comme chanteurs, nous nommerons Paldani, né en 1842, Elis Duncker, Bruno Holm, Filip Forsten, Hjalmar Frey, Abraham Ojanpera, Gustaf Holmström et Otto Wallenius.

En nous appuyant sur les renseignements fournis par M. R. F. von Willebrand dans le bel ouvrage *la Finlande au XIXe siècle*, imprimé à l'occasion de l'Exposition de 1900, nous ferons observer

que, fort brève, à Helsingfors, a été la carrière de l'Opéra au Théâtre Suédois et au Théâtre Finnois — celui-ci placé sous la direction énergique de Kaarlo Bergbom. Les représentations lyriques ont cessé, sur une de ces scènes, en 1879, et, sur l'autre, en 1880.

Après des péripéties diverses, il y a actuellement à Abo un excellent orchestre de concerts subventionné par l'État. Quant à « l'Orchestre des concerts de Helsingfors », également subventionné, et dirigé par Kajanus, il passe, à l'heure présente, pour un des meilleurs du Nord.

Des orchestres importants existent, en outre, à Vasa et Viborg. N'omettons point l'excellent orchestre militaire (cuivres) de la garde finlandaise, placé, depuis 1874, sous la direction d'A. Leander. En beaucoup de localités se sont constituées des fanfares, composées de paysans ou d'ouvriers.

Comme virtuoses sur différents instruments nous avons à signaler des pianistes : M[lles] Alie Lindberg, Harald von Mickwitz, Edvard Fazer, Karl Ekman, M[me] Sigrid Schneevoigt ; — un remarquable violoniste, Johan Lindborg, les violoncellistes Georg Schneevoigt et Karl Ossian Fohström, les organistes K. G. Sjöblom et Olga Tavastsjerna.

Nous avons déjà dit un mot de l'Institut de musique d'Helsingfors. Habilement dirigée par Wegelius, cette école compte aujourd'hui environ cent-vingt élèves, avec neuf professeurs. Cette institution est soutenue par une « Société de musique » fondée dans ce but, et qui organise des auditions musicales et des concerts, avec le concours des professeurs et des meilleurs élèves. A l'orchestre des concerts de Helsingfors est aussi jointe une école qui enseigne la pratique des instruments à de nombreux élèves.

Le premier nom que nous ayons, en Norvège, à relever, parmi les compositeurs, est celui de Waldemar Thrane (1790-1828), qui fut, par parenthèse, un violoniste de haut mérite. On s'accorde à considérer son œuvre scénique légère, *une Ouverture dans les montagnes*, comme le premier ouvrage dramatique dont la musique ait présenté « un caractère vraiment national ». Un des morceaux de cet opéra peut être

regardé comme « une des perles de la musique populaire ». — Pour ce qui est de Carl Arnold (1794-1873), pianiste excellent, théoricien savant, compositeur apprécié, il contribua, avec autant de zèle que de succès, aux progrès de la culture musicale dans sa patrie. — Né en 1804, F. A. Reissiger, après des études à Berlin, fut plus tard chef d'orchestre et professeur de piano et de chant à Christiania, puis organiste à Frederikshald, où il devint « l'âme de la vie musicale ». Il a composé pour orchestre, pour orgue, pour piano. Il a fait aussi des quatuors pour instruments à cordes. Il a surtout prouvé sa fécondité dans ses nombreux chœurs (une partie de ces chœurs comporte un accompagnement d'orchestre). Parmi ses meilleurs chants à quatre voix figure *Olav Trygvason*, exécuté à Paris, ainsi que *la Mer du Nord* et *le Pouvoir de l'harmonie.*

Très important a été le rôle joué par L. M. Lindeman (1812-1887). Théoricien et contrapontiste hors ligne, organiste de grande valeur, auteur d'excellentes compositions religieuses, il se voua, à partir d'une certaine date, à recueillir les mélodies populaires sous leurs différentes formes (psaumes, danses, etc.). Les collections qu'il avait données en ce genre ont été continuées dans ces dernières années par un artiste dont il sera question ci-après, Catharinus Elling. Ajoutons que Lindeman a été le fondateur de l'école de musique et des organistes de Kristiania, qui peu à peu a embrassé toutes les branches de l'enseignement musical, et que de sa famille sont sortis plusieurs hommes distingués comme compositeurs et comme virtuoses sur l'orgue.

On a souvent présenté comme un « précurseur de Grieg » Halfdan Kjerulf (1815-1868), célèbre surtout par ses exquises mélodies, ses nombreux chœurs à quatre voix, en merveilleux accord avec le genre national et populaire. A l'époque où il les écrivit, le mouvement de l'art tout entier, orienté dans cette direction, se traduisit non seulement dans la musique, mais aussi dans la poésie (Welhaven, Asbjoernsen, etc.), et dans la peinture (Tidemand, Gude). Signalons les intéressants morceaux que l'on nous a récemment fait entendre de lui : *Cortège nuptial*, *Jubilate*, *Barcarole.*

L'organiste Udbge (1820-1889) a donné des œuvres de genre très divers, entre autres *Fredkulla*, opéra norvégien. — Né en 1837, un autre organiste, Winter-Hjelm, musicien instruit et critique délicat,

a écrit des ouvrages d'un bel accent, principalement une grande cantate sur un texte de Bjoernson. — Un cousin de ce dernier, Rikard Nordraak (1842-1866) dans une vie trop courte a eu le temps de montrer son talent original et indépendant. Il a enrichi d'une musique remarquable les drames de son illustre parent : *Marie Stuart* et *Sigurd Jorsalfar*. On doit aussi à ce musicien, tout imprégné du sentiment norvégien, quelques cahiers de morceaux pour piano et chant contenant entre autres l'hymne national : *Ja vi elsker*. Ses chœurs à quatre voix se chantent partout. Signalons de lui *le Jeune Magnus*.

Un épisode assez singulier a marqué l'existence de Johan Selmer (né en 1844). Constamment en voyage, il se trouvait à Paris en 1870 au moment de la guerre, y resta pendant le siège, et fut nommé par la Commune membre d'un comité musical. A l'entrée des troupes versaillaises, il dut prendre la fuite et échappa grâce à un déguisement. De cette époque date son grand ouvrage symphonique : *l'Année terrible*. Il y a, dans sa musique d'orchestre, une instrumentation saisissante et nuancée, la recherche du grandiose, une certaine richesse d'imagination, mais une facture parfois bizarre, une étrangeté excessive dans les modulations. Il a écrit des compositions vocales très nombreuses, des chœurs pour hommes, des chœurs mixtes *à capella*. Signalons son *Ulabrand*, pour chœurs, sa *Captive*, sa *Marche des Turcs sur Athènes*, pour solo, chœur et orchestre, son *Cortège norvégien*, marche symphonique pour orchestre, avec motifs empruntés à l'air national.

Christian Cappelen (1845), excellent virtuose sur l'orgue, possède, comme compositeur lyrique, une plume des plus habiles et des plus élégantes. C'est aussi parmi les organistes que figure Johannes Haarklon, de deux ans plus jeune, esprit indépendant, artiste au tempérament énergique, auteur de symphonies, d'un opéra et d'un oratorio, de *lieder*, etc. — Mais nous avons hâte d'en venir aux deux maîtres qui ont porté le plus loin le renom de l'art musical moderne de la Norvège, Svendsen et Grieg. Ils sont à peu près exactement contemporains. Johan-Sévérin Svendsen est né, en 1840, d'un père professeur de musique, de qui il reçut la première initiation. De 1863 à 1867, Svendsen travailla au Conservatoire de Leipzig, sous la direction de Richter, de Reinecke, de David (pour le vio-

lon) et de Hauptmann. Après avoir voyagé dans le Nord de l'Europe, séjourné à Paris et s'être marié à une américaine, il dirigea une année les auditions musicales de l'*Euterpe*, à Leipzig. Immédiatement après, il fut, cinq ans de suite, de 1872 à 1877, à la tête des exécutions de la *Société de Musique* à Christiania ; il devait reprendre momentanément ce poste, après des séjours consécutifs à Rome, à Londres et à Paris. En 1883, il fut appelé à Copenhague, comme chef d'orchestre de la Cour.

Compositeur fécond, Svendsen s'est, à cet égard, montré un coloriste, cherchant souvent l'inspiration dans les airs populaires de son pays. Il y a beaucoup de savoir et de talent, une manière d'écrire aisée, simple, attrayante, fréquemment brillante dans ses œuvres nombreuses : ses deux quatuors, son quintette et son octuor pour instruments à archet, ses symphonies en *ré majeur* et en *si bémol majeur,* sa romance de violon en *sol majeur* avec orchestre, ses concertos de violon et de violoncelle, ses quatre intéressantes *rapsodies norvégiennes*, ses ouvertures pour *Sigurd Slembe* et *Roméo et Juliette*, ses pièces pour orchestre, *le Carnaval à Paris*, *Zorohayde*, etc., sa *Polonaise,* également pour orchestre, sa *Marche funèbre pour Charles XII*, sa *Marche humoristique*, ses deux cahiers d'expressifs *lieder,* etc. Il convient de n'oublier ni ses arrangements, pour petit orchestre, de chants populaires norvégiens, suédois et islandais, ni ses adaptations pour orchestre d'œuvres de Bach, Schubert, Schumann.

Quant à Édouard Hagerup Grieg, il est né en 1843. Ce fut sa mère, bonne pianiste et musicienne instruite, qui lui donna la première éducation musicale. Lui aussi, il a passé par Leipzig, mettant à profit l'enseignement de Moscheles, Hauptmann, Richter, Reinecke et Wenzel. A Copenhague ensuite, en 1863, il fut, très fructueusement pour lui, en contact avec Gade et Hartmann.

D'après un trait curieux, cité par Riemann, une forte influence fut exercée sur Grieg par sa rencontre avec Nordraak, un des musiciens que nous avons étudiés ci-dessus. « Il me tomba des écailles des yeux, dit à ce sujet Grieg lui-même : c'est par Nordraak que j'appris à connaître les chants populaires du Nord et même ma propre nation. Nous nous conjurâmes contre le scandinavisme efféminé de Gade, mâtiné de Mendelssohn, et nous nous engageâmes

avec enthousiasme dans la voie nouvelle en laquelle marche à présent l'école du Nord ».

En 1867, Grieg fonda à Christiania une société de musique qu'il a dirigée jusqu'en 1880. Signalons, dans cette période, ses excursions en Italie, ses relations avec Liszt, ses fréquentes visites à Leipzig, où il a fait entendre ses compositions, notamment, en 1879, son concerto de piano op. 16, qu'il exécuta lui-même au Gewandhaus.

Depuis 1880, Grieg est fixé à Bergen, sa ville natale.

Conformément au programme énoncé dans les quelques lignes que nous avons tout à l'heure transcrites, c'est surtout dans le sens d'un art caractéristique et national, qu'a évolué le talent, curieux et délicat, non dépourvu de puissance, d'Édouard Grieg. Il y a beaucoup de poésie, de couleur, d'imagination fraîche et séduisante dans ses trois sonates de violon, en *fa majeur*, en *sol mineur* et en *ut mineur*. Ses pièces de piano (*Harmoniques*, *Sonates*, *Danses norvégiennes*, *Bilder aus dem Volksleben*, etc.) ont obtenu un succès universel. Il importe de mentionner encore: *Vor der Klosterpforte*, pour soprano solo, chœur de femmes et orchestre; *Landerkennung*, pour baryton, chœur d'hommes et orchestre; *Der Bergentrückte*, pour baryton, orchestre d'archets et deux cors; des scènes d'*Olav Trygvason*; l'exquise musique de *Peer Gynt* d'Ibsen; *Aus Holberg Zeit*, suite d'orchestre à cordes; *Elegische Melodien* (orchestre à cordes); une ouverture de concert *Im Herbst*; un concerto pour piano en *la mineur*; le quatuor pour instruments à archet en *sol mineur*; la sonate pour violoncelle op. 36; trois romances avec variations pour deux pianos; plusieurs recueils de *lieder*, etc., etc.; un oratorio, *la Paix*, sur un texte de Björnstjerne Björnson. Aux concerts étrangers du Trocadéro, en 1900, on a applaudi son *Ave Maris Stella* chœur *a capella*, et deux de ses mélodies élégiaques précitées, pour orchestre d'instruments à cordes.

La génération de compositeurs postérieure d'une dizaine d'années nous présente Iver Holter (1850) auteur d'une symphonie, d'une *Idylle* pour orchestre, de musique de chambre, de chœurs, de mélodies et d'une *Suite* tirée du *Götz de Berlichingen* de Goethe. Ole Olsen, également de 1850, a composé une symphonie, deux opéras dont il a fait lui-même les livrets, des cantates, de la musique vocale, des morceaux de piano et divers autres ouvrages. Bon con-

ducteur d'orchestre, il est actuellement, avec le grade de capitaine, chef de musique de la deuxième brigade à Christiania. Christian Sinding, assez sensiblement plus jeune que le précédent, a fait preuve, dans ses compositions, d'une grande abondance d'idées, d'une énergique tendance au caractère et à l'expression, d'une réelle richesse dans l'instrumentation. On lui doit des œuvres symphoniques, des mélodies vocales, de la musique de chambre. Signalons en particulier son concerto de piano en *ré bémol majeur*, son concerto de violon en *la majeur*, sa *Romance* pour piano et violon. — Bien doué comme mélodiste, Per Winge, né en 1858, s'est signalé par ses *lieder*. Chef d'orchestre habile, il a, en cette qualité, succédé à Hennum pour les représentations d'opéra. — Un de ses cousins, Per Lasson (1859-1883), a composé de charmants *lieder* et des morceaux de piano. Le nom de Catharinus Elling (1858) a déjà paru dans ces pages. Citons son *Gregorius Dagson*, pour solo, chœur et orchestre. Il a écrit une symphonie, un oratorio, de la musique de chambre, de nombreux *lieder*, et, tout récemment, un opéra: *les Cosaques*.

Pour compléter notre liste de compositeurs norvégiens, nous nommerons encore Gerhard Schjolderup, auquel le Storthing a voté dernièrement une pension viagère, Gottfried Conradi, Johan Halvorsen (1865), Andersen (1869), Sigurd Lie (1871), et Eyvind Alnas, né en 1872.

L'histoire de la virtuosité norvégienne nous offre, au dix-neuvième siècle, à une époque déjà un peu lointaine, le nom d'un grand violoniste, Ole Bull, auteur d'une mélodie devenue populaire: *le Dimanche au Chalet*, que Grieg a arrangée pour orchestre d'instruments à cordes. D'une nature assez excentrique, Ole Bull eut une carrière accidentée, riche en épisodes bizarres. Une grande impression avait été produite sur lui par Paganini. Il vint à Paris, où il fut dévalisé par des voleurs qui lui prirent jusqu'à son violon. De désespoir il se jeta dans la Seine. Il en fut retiré à temps; une dame, qui se trouvait au nombre des curieux attirés par ce sauvetage, croyant saisir en lui je ne sais quelle ressemblance avec un fils qu'elle avait perdu,

le recueillit chez elle, lui prodigua les secours de tout genre, lui fit présent d'un excellent « Guarnerius », et mit à sa disposition les moyens de se rendre en Italie.

Ce fut là qu'il trouva le succès. Dans différentes villes on le fêta avec enthousiasme. En jouant, à Naples, entre deux actes du *Nouveau Figaro* de Ricci, il fanatisa son auditoire. A Bologne on garda longtemps le souvenir de certain morceau à quatre parties pour un violon seul, exécuté sans orchestre, sans aucun instrument d'accompagnement. Le goût d'Ole Bull n'était point très-fin, il était irrégulier et fantaisiste, intermittent et capricieux; mais dans les moments d'inspiration, il présentait quelques-unes des qualités qui font la supériorité véritable: la verve, la puissance, l'infaillible justesse, la vigueur soutenue de l'archet.

Plus tard, il recueillit des ovations en Amérique, où son *Bœuf mangé par le tigre* lui procura des gains non moins extraordinaires que le morceau lui-même. Il demeura d'ailleurs par excellence, jusqu'à la fin de ses jours, un homme à profits. Durant l'un de ses séjours, assez brefs, dans sa patrie, il médita d'instituer un théâtre national. Plus tard il eut l'idée de fonder une colonie scandinave en Pensylvanie. Jusqu'au bout aussi l'on retrouva en lui, dans la pratique courante de l'existence, l'homme au caractère atrabilaire et indompté, qui jadis, dans Milan, alors chef-lieu d'une province autrichienne, avait abusé de sa force colossale pour rosser d'importance quelques agents de la police impériale et royale.

Indiquons au passage la biographie, pleine de curieux détails, que lui a consacrée un de ses compatriotes, Biovo, amateur intelligent qui a compris tout l'intérêt qu'il y avait à ne pas laisser s'effacer entièrement cette figure, dont la fiction d'un Hoffmann aurait pu fructueusement s'emparer.

Dans l'ordre de la virtuosité instrumentale nous signalerons ensuite un flûtiste, Olaf Svenssen (1852-1888). — Pour le piano, nous rencontrons Thomas Thellefsen (1823-1874), et Edmond Neupert (1842-1888), tous deux, en même temps, compositeurs de valeur. — Une haute renommée appartient à M^me Erika Nissen (1845) à la fois organiste et pianiste, interprète supérieure de Bach, de Beethoven, de Schumann, de Chopin, aussi bien que des compositeurs nationaux, Nordraak, Grieg, Finding, et qui, pour cette dernière application de

son talent, a exercé une influence importante sur le développement de l'art norvégien. Elle a fait avec succès des tournées de concerts au déhors. Le Storthing lui a voté une pension viagère. — Un rang éminent est pareillement tenu par Mme Agathe Backn-Groendahl. Elle a été élève de l'Académie Kullak à Berlin, en 1863, et de Bülow à Florence, en 1867. Son jeu magistral est très puissant. Elle a écrit de gracieux *lieder*, des pièces de piano, des études de concert. — Enfin nous avons à signaler un pianiste doué de qualités tout à fait rares, M. Martin Knutzen, né en 1863.

Ne quittons pas le domaine du piano sans mentionner des facteurs excellents, les frères Hals, propriétaires d'une importante maison, fondée en 1847.

Dans ce qui concerne la virtuosité vocale, nous avons à citer Thorvald Lammers, né en 1841, « le meilleur interprète de la romance nationale », qui a rendu en ce sens, nous dit-on, « des services hors de pair » et qui a été honoré, à titre de récompense nationale, d'une pension viagère. — Nous enregistrerons également ici les noms de deux chanteuses, Ingeborg Osclio-Bjoernson, née en 1859, et Ellen Gulbranson (1863), cantatrice dont l'organe est exceptionnel et le sentiment dramatique très puissant.

***

On a vu, par les quelques lignes que nous avons citées de Grieg, et par beaucoup d'autres indices, quelle place tient, dans les préoccupations des compositeurs de la Norvège, le chant populaire de ce pays. Nous avons pu, à ce sujet, rassembler quelques renseignements intéressants, notamment sur le caractère propre de ces airs, qui est constitué par le *stev*, strophe de quatre vers, exprimant tantôt le sarcasme humoristique, tantôt le sentiment chaleureux et profond; à cette série appartiennent « quelques-unes des perles de la musique populaire ». Le *stev* joue « un rôle considérable comme amusement dans les réunions et beuveries des districts de montagne ». Sous forme de chants alternés « il donne lieu à de véritables tournois poétiques ». Non moins dignes d'intérêt sont les danses nationales, le *springar*, danse à deux « avec voltes et tourbillonnements magi-

ques », et surtout la *halling*, « danse solo avec voltes sauvages et coups de jambe donnés au plafond du local de danse ».

Une mention est dûe aussi aux instruments populaires: le *langeleik*, caisse de résonnance plate et allongée avec ouverture pour le son et sept à huit cordes qu'on attaque avec un plectre; et le violon du Hardanger, plus haut et plus ventru que le violon ordinaire. « Son col se termine d'habitude par une tête de dragon, et sa caisse est richement décorée d'ivoire, de nacre et de sculptures. Sous les quatre cordes supérieures, qui reçoivent un accord très différent, et sous le col, il y en a quatre autres très fines en acier, et même quelquefois davantage, destinées à résonner sympathiquement ». C'est avec cet instrument que, dans les populations des campagnes, des artistes rustiques brodent des improvisations sur des thèmes neufs, inusités, ou pris dans la tradition.

Le goût de la musique chorale est fort développé en Norvège. Le moment décisif de cette évolution remonte à peu près à 1845, époque où J. D. Behrens (1820-1890) fonda à Christiania les sociétés de chant des étudiants, de l'Association commerciale, et de celle des ouvriers de métiers. De nombreuses sociétés de chant se formèrent nécessairement dans le pays. Les chœurs d'hommes y sont maintenant « une puissance, grâce aux grandes fêtes semi-officielles par lesquelles ils ont affirmé leur vitalité ».

Behrens, auquel sont dûs plusieurs traités pour l'enseignement élémentaire et supérieur du chant, a publié un recueil de chœurs pour voix d'hommes (1864-1878, trente-trois volumes), où sont réunies les compositions norvégiennes originales ayant une valeur artistique, ainsi que de nombreuses mélodies harmonisées par lui. Il a eu des collaborateurs actifs, F. A. Reissiger, nommé ci-dessus, qui a composé « toute une série de quatuors pour hommes conçus dans un esprit véritablement scandinave », et O. A. Groendahl, placé à la tête de plusieurs sociétés de chant à Christiania.

Pour ce qui se réfère spécialement aux étudiants, le « premier germe en a été le Quatuor de Behrens » fondé en 1844 à Christiania par des étudiants qui, depuis quelques années, cultivaient le chant à plusieurs voix. Nous retrouvons Kjerulf et son influence à la naissance de la *Société chorale des Etudiants norvégiens*. Cette société se réunit aux autres associations *(Commerce, Artisans)* pour des

solennités qui sont de vraies fêtes populaires. Les villes où elles ont lieu offrent aux chanteurs l'hospitalité dans les familles. Ces institutions sont absolument pauvres; toutefois, les honoraires des directeurs sont assurés par une subvention de l'État.

Sur le terrain de la musique instrumentale, nous avons à constater la disparition des soirées de musique de chambre qui pendant nombre d'années se tinrent sous la direction des frères Hals. En un autre sens, nous rencontrons, dès 1809, à Christiania, le Lycée musical; un de ses premiers « choryphées » fut Waldemar Thrane. Au Lycée succéda la Société philharmonique, qui eut, pour un de ces premiers chefs, Carl Arnold. Au bout de vingt ans la Philharmonique a fait place à l'Association musicale, à laquelle se rattachent les noms de Grieg et de Svendsen, d'Ole Olsen, de Johan Selmer, d' Iver Holter. Celui-ci, dont le nom, comme compositeur, s'est déjà rencontré sous notre plume, a dirigé d'abord l' Harmonie de Bergen. Il a tenu le bâton dans plusieurs grandes fêtes nationales de la musique, et s'est trouvé placé à la tête de diverses société de chant à Christiania. A ses efforts est due la constitution récente d'un orchestre municipal.

Il n'y a pas d'opéra à Christiania. La scène, réservée à l'art dramatique, y a été fondée en 1837. C'est là que, de 1874 à 1877, avec le concours d'artistes norvégiens et suédois, ont été données des représentations lyriques, au succès artistique desquelles contribua principalement le chef d'orchestre (nommé, en passant, un peu plus haut) de cette entreprise, Johan Hennum (1836-1894). Au moment où on lira ces lignes, le théâtre de Christiania aura fermé ses portes; mais, pour le remplacer, on a élevé un fort beau monument, le Théâtre National. Pour diriger son orchestre, on a fait choix de Johan Halvorsen, né en 1864, qui s'est acquis une grande notoriété comme violoniste, « conducteur » et compositeur.

Dans l'ordre de la presse musicale, nous indiquerons le journal *Nordisk Musiktidende*, rédigé et publié, à Christiania, par C. Warmuth.

***

Nos lecteurs ont pu voir, par ces pages, qu'une grande activité musicale règne, sous toutes les formes, dans les pays scandinaves, désormais en possession d'un art plein de saveur et de coloris. Dans le domaine de la musique, la forte individualité de ces régions s'est peu à peu dégagée, avec un caractère de plus en plus saisissant. Il semble hors de doute que, de ce côté, une ample et curieuse évolution se poursuit ou se prépare.

Ici, comme partout, nous avons retrouvé la tendance, universellement marquée au dix-neuvième siècle, à remonter vers les origines, à s'imprégner du coloris local, à s'inspirer de la tradition nationale, à s'emparer de plus en plus des précieux éléments que peut fournir la mélodie populaire.

En terminant, c'est un devoir pour nous de dire tout ce que, dans un travail assez malaisé, nous avons dû à divers ouvrages émanant d'auteurs scandinaves, notamment à une excellente notice de M. Karl Valentin, de l'Académie de musique de Stockholm, et surtout aux articles sur la musique, respectivement signés de MM. le Dr A. Lindgren et V. H. Siewers, et faisant partie des deux grands ouvrages sur la Suède et sur la Norvège, officiellement rédigés le premier par M. Gustave Sundbärg, le second par MM. Sten Konow et Karl Fischer, à l'occasion de l'Exposition de 1900. Notons que M. Siewers signale, parmi les travaux dont il s'est lui-même le plus fréquemment servi, ceux de Carl Warmuth, L. Roverud, J. G. Conradi et A. Groenvold.

ALBERT SOUBIES.

Laura Guidiccioni Lucchesini ed Emilio de' Cavalieri.

(I primi tentativi del melodramma).

I.

Le feste del maggio 1589 in Firenze per le nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina di Lorena segnano senza dubbio una data capitale nella storia del teatro. L'antica tradizione vi fu rappresentata per un lato dall'*Esaltazione della Croce* del Cecchi, che non si sa precisamente in quale giorno avesse luogo (1); per l'altro dalla commedia a tipo classico, *La Pellegrina* del Bargagli, data il 2 maggio e replicata il 15 (2); l'indirizzo del tempo si mostrò con l'*Orsilia*, favola pastorale del Percivalli (3), e trionfò con la commedia dell'arte

(1) G. M. Cecchi, *Esaltazione della Croce. Rappresentazione recitata per le nozze di Ferdinando I Medici con Cristina di Lorena; con gl'Intermedi posti in musica da* Luca Bati, Firenze, Sermartelli, 1589; 4° (e nel D'Ancona, *Sacre rappresentazioni*, Firenze, Le Monnier, 1872, vol. III). In fine alla stampa originale è la descrizione degli intermedi, dove è detto che « la musica fu composizione di Luca Bati, huomo in quest'arte molto eccellente ».

(2) Girolamo Bargagli, *La Pellegrina. Commedia rappresentata in Firenze nelle felicissime nozze del Granduca Ferdinando de' Medici e di Madama Cristiana di Lorena*, In Siena, per Luca Bonetti, 1589; 4° (e ivi, per Matteo Florimi, 1589, in-12; e Venezia, Pulciani, 1606 e 1611; e nel vol. II delle *Commedie degli Accademici Intronati*, In Siena, per Matteo Florimi, 1611; in-12).

(3) Bernardino Percivallo, *L'Orsilia. Boschereccia sdrucciola esposta nelle eroiche e suntuosissime nozze del Seren.° et invitto D. Ferdinando Medici Granduca III di Toscana. Dedicato all'Ill.mo et Ecc.mo Principe D. Cesare d'Este da Curzio Percivalle, figliuolo dell'autore, da Ferrara*, In Bologna, nella Stamperia di Giovanni Rossi, 1589; in-8° — Non si sa però se fosse rappresentata veramente.

e la Compagnia de' Gelosi: de' quali comici, Vittoria Piissimi era ammirata nella *Zingara* il 6 maggio, e il 13 Isabella Andreini faceva andare in visibilio presentandosi ne *La Pazzia* (1).

La musica, che rappresentava il futuro, da lunga mano e per varie vie omai preparata, invase allora e soprafece tutto: così alla rappresentazione sacra del Cecchi furon gustati massimamente gl'intermedî posti in musica da Luca Bati; *La Pellegrina*, in entrambe le rappresentazioni, e *La Pazzia* furono accompagnate dai famosi intermedî ideati da Giovanni Bardi conte di Vernio, a' quali dettero la forma poetica con lui, G. B. Strozzi e più Ottavio Rinuccini, e la musica Emilio de' Cavalieri, Luca Marenzio, Cristoforo Malvezzi e Giulio Caccini (2).

---

(1) Cfr. D'Ancona, *Origini del teatro*², Torino, Loescher, 1891, II, p. 406 e la mia raccolta *Gli albori del melodramma*, Palermo-Milano, Sandron, 1902, pp. 17-18. — Per incidenza, non sarà sgradita la breve letterina relativa alla rappresentazione della *Pazzia*, che trovai in fondo all'omai noto *Libro di conti di* Emilio de' Cavalieri *per la commedia del 1589* (R. Arch. di Stato in Firenze; Guardaroba, f.ª 140, c. 389). La lettera non è firmata, ma certamente è di Francesco Andreini, quale capocomico, e fuori è diretta al Cavalieri:

Ill.re Sig. Oss.mo — « I bisogni nostri sarebbon questi: che quella fanciulla « che finge la pazzia fussi vestita non di tocchetti falzi ma di così sodi, d'abiti « nobili et apparenti, come tanti volti s'è detto, nè mai s'è potuto ottenere: e « pure si potrebbono torre in presto senza spese.

« Alla fante di questa fanciulla farebbe di bisogno un mongile alla fiorentina « per quando va ad accompagnarla.

« Dui faldiglie.

« Alli servitori due berretti di panno negri bassi frappati, con fodera sotto « di taffetà colorato, con penne parte negre e parte colorite, con cordone di gioette « nere, con due gallette e medaglia falza ».

Sotto è questa postilla autografa:

« Vorrei provvedere di tutto per lunedì sera; la veste si vegga haverla in « presto, et vorria esser bella; non volendola dare le principesse, si vada dalla « S.ra Camilla Rucellai; S. A. si contenta che le principesse ne servissero: mi « rimetto a voi. Emilio de' Cavalieri ».

Altre lettere di fornitori dirette allo stesso non hanno valore.

(2) [Bastiano de' Rossi], *Descrizione* | *Dell' Apparato,* | *e degl'Intermedi.* | *Fatti per la Commedia rappre-* | *sentata in Firenze.* | *Nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando* | *Medici, e Madama Cristina di* | *Loreno, Gran Duchi di* | *Toscana.* | [impresa] | In Firenze, | Per Anton Padouani M.DLXXXIX | Con licenzia e priuilegio; 4°, pp. 72. — Ve n'è una ristampa: *Descrizione* | *dell'apparato* | *e degl'intermedi* | *fatti per la commedia* | *Rappresentata in Firenze* | *Nelle nozze de' serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madama* | *Christina di Loreno, Gran Duchi di Toscana.* | [stemma] | In Milano, appresso Giacomo Piccaglia. 1589. | Con licentia de' Superiori, in-8°, pp. 52.

Il Malvezzi, per buona ventura, pensò di raccogliere le fatiche proprie e le altrui, e due anni dopo dava alla luce gli *Intermedii* | *et Concerti,* | *Fatti per la Commedia rappresentata in* | *Firenze* | *Nelle Nozze del Serenissimo* | *Don Ferdinando Medici,* | *e Madama Christiana di Lorena,* | *Gran Duchi di Toscana.* | [impresa] | In Venetia. | Appresso Giacomo Vincenti. | MDXCI; in-4° (1).

È da notare che il sesto ed ultimo intermedio, che ha per argomento il dono fatto dagli Dei del canto e della musica ai mortali, quale è conosciuto comunemente per la descrizione del De' Rossi, testè citata, è composto di alcuni madrigali e di una canzone a ballo di Ottavio Rinuccini, musicati i primi da Cristoforo Malvezzi e la canzone col ballo da Emilio de' Cavalieri. Invece il sesto intermedio, quale è dato dal rarissimo libretto del Malvezzi, è quasi interamente diverso nei testi, e forse è quale fu rappresentato effettivamente la prima volta; in esso invece della canzone a ballo del Rinuccini, vi è il seguente coro di Dei e Pastori:

[Gli Dei] (2).

Del grande eroe, che con benigna legge
Etruria frena e regge,
Udito ha Giove in cielo
Il purissimo zelo,
E dal suo seggio santo
Manda il Ballo ed il Canto.

[Coro di pastori e ninfe.]

Che porti, o drapel nobile,
Ch'orni la terra immobile?

[Gli Dei.]

Portiamo il bel e 'l buon ch'in ciel si serra
Per far al paradiso ugual la terra.
Tornerà d'auro il secolo,
Tornerà il secol d'oro,
E di real costume
Ogni più chiaro lume.

(1) Di questa stampa rarissima il solo esemplare completo è nella Hofbibliothek di Vienna. La parte nona, che contiene la descrizione del modo come furono cantati i varî intermedi e da chi e con quali instrumenti, fu da me fatta copiare e riprodotta nella raccolta citata *Gli albori del melodramma.*

(2) La divisione di questo ballo per ciò che riguarda i personaggi è fatta da me, a senso; nella stampa musicale i versi si seguono senza alcuna divisione e senza indicazioni di sorta.

[Coro.]

Quando verrà che fugghino
I mali e si distrugghino?

[Gli Dei.]

Di questo nuovo sole
Nel subito apparire
I gigli e le vïole
Si vedranno fiorire.
O felice stagion, beata Flora!
Arno, ben sarai tu beato a pieno
Per le nozze felici di Loreno.

[Coro.]

O novella d'amor fiamma lucente!
Quest'è la fiamma ardente
Ch'infiammerà d'amore
Ancor l'anime spente.
Ecco d'Amore Flora
Il cielo arde e innamora!

[Gli Dei.]

A la sposa reale
Corona trïonfale
Tessin Ninfe e Pastori
De i più leggiadri fiori.

[Coro.]

Ferdinando, or va felice altero (*sic*):
La vergine gentil di santo foco
Arde, e si accinge a l'amoroso foco:
Voi, Dei, scoprite a noi la regia prole.

[Gli Dei.]

Nasceran semidei
Che renderan felice
Del mondo ogni pendice.

[Coro.]

Serbin le glorie i cigni in queste rive
Di Medici e Loreno eterne e vive.

[Gli Dei.]

Le meraviglie nuove
Noi narreremo a Giove:
Or te, coppia immortale,
Il ciel renda immortale.

[Coro.]

Le quercie or mel distillino
E latte i fiumi corrino.
D'amor l'alme sfavillino
E gli empi vizii aborrino;
E Clio tessa l'istorie
Di così eterne glorie.
Guidin vezzosi balli
Fra queste amene valli,
Portin Ninfe e Pastori
De l'Arno al ciel gli onori;
Giove benigno aspiri
Ai nostri alti desiri.
Cantiam lieti lodando
Cristiana e Ferdinando.

Al testo seguono queste parole: « La musica di questo ballo et il ballo stesso fu del signor Emilio de' Cavalieri (1), e le parole furno fatte doppo l'aria del ballo dalla signora Laura Lucchesini ne' Guidiccioni, gentildonna principalissima della città di Lucca, ornata di rarissime qualità e virtù ».

II.

La dama che era stata chiamata a prendere parte a così notevole avvenimento insieme coi primi poeti e coi primi musicisti della città, era, a quel che pare, giunta da poco più di un anno a Firenze.

Laura, di messer Nicolò Guidiccioni e di Caterina de' Benedetti, sorella di Cristoforo e di Ippolito, cugina del più famoso Giovanni,

(1) Che il Cavalieri fosse anche abile compositore di balli lo aveva già ricordato, alludendo precisamente a questo, G. B. Doni, *Trattato della musica scenica*, cap. XXXIII, pag. 95: « Il Ballo vorrebbe essere ordinato da persona giudiziosa e perito nell'una [musica] e nell'altra professione, come era quel signore Emilio del Cavaliere inventore di quel bel ballo detto del Granduca, e dell'aria medesima: perchè non solo fu peritissimo musico, ma anche leggiadrissimo danzatore ». Nella prima redazione del Trattato (*Lira Barberina*, vol. II, Appendice) aveva scritto allo stesso proposito di accordare la musica col ballo come gli antichi: « Il che averebbe potuto molto bene imitare il signor Emilio del Cavaliere in quelle rappresentazioni che egli modulò in Firenze, se di queste cose avesse avuto notizia; poichè egli era non solo peritissimo compositore, ma leggiadrissimo danzatore: e da lui fu inventato quel bellissimo ballo, detto del Granduca o l'aria di Firenze, con quell'aria tanto stimata per certa gravità e magnificenza che ha... ».

era nata a Lucca il 29 ottobre 1550 (1); sposò, non si sa quando, Orazio Lucchesini. Un tardo nipote scrisse di lei: « In un libro manoscritto di notizie della mia famiglia trovo che i più chiari spiriti che vivevano in Lucca a quel tempo si radunavano sovente in casa sua. Era fra questi un certo Ippolito Santini, canonico della cattedrale, che le persuase esser qui perduto il suo talento e dover il suo marito condurla a Firenze, dove vivrebbe a quella corte con maggior gloria e splendore. Ve la condusse il dabbene marito; ma ella rimase delusa nelle concepite speranze, chè vi morì d'età immatura e senza prole » (2).

A tali scarsissimi indizî cerchiamo di aggiungere qualche cosa, prima di arrivare alle famose pastorali da lei composte più tardi, di cui tutti hanno parlato ripetendo da un'unica fonte sempre.

La notizia fornita dal Lucchesini sembra vera: Lucca era centro di cultura non indifferente; Laura nasceva di famiglia nella quale il culto delle lettere era onorevole tradizione; la costumanza del tempo favoriva le accademie e le brigate; far versi poi era obbligo quasi di tutti, e ne scrisse anche Laura. Della quale si cita un sonetto nella *Raccolta di diversi Accademici Sanesi*, pubblicata da Gismondo Santi, e riferito anche dal Crescimbeni (3), che è poverissima cosa; e un altro sonetto in lode di un Alessandro Viustini Piacentini, al qual signore fu dedicata una edizione del *Torrismondo* del Tasso (4); per saggio, sentiamolo:

---

(1) La data fu desunta dalla Vacchetta, n° 13, segn. O, nell'Archivio parrocchiale della cattedrale, dall'ab. Luigi Nerici, *Storia della musica di Lucca* nelle *Memorie e Documenti per servire alla storia di Lucca*, 1880, t. XII.

(2) Pare che morisse nel 1599. — *Della storia letteraria del Ducato Lucchese Libri sette di* Cesare Lucchesini in *Memorie e Documenti per servire all'istoria del Ducato di Lucca*, t. IX, Lucca, Bertini, 1825, p. 168 (e anche nelle *Opere edite e inedite del M.se* Cesare Lucchesini, Lucca, Giusti, 1832-34, t. XVI, pp. 145-47).

(3) Nella *Raccolta*, vol. III, lib. IV, pp. 278-9; nel Crescimbeni, *Commenti intorno all'istoria della volgar poesia*, vol. II, parte II, lib. V, p. 281.

(4) *Il Re* | *Torrismondo* | *Tragedia* | *Finita* | *Del S.* Torqvato | Tasso. | *Reuista di nuouo in questa ultima* | *impressione da lui medesimo* | *in Bologna.* | *All'illustre Sig. Alessandro* | *Viustini Piacentini.* | [stemma] | In Bologna, Per Gio. Rossi. | MDLXXXVII. | Con licenza de' Superiori; in-12°. — Precede una dedicatoria di Giuseppe Pavoni, bresciano, in data di Bologna, 17 ottobre 1587, al Viustini; segue il sonetto della Guidiccioni e poi altro di un Orazio Pensi all'istesso signore; da ultimo un sonetto di un D. Biagio Rithi in lode della tragedia.

Vera gloria di Trebbia, unico e raro
Splendor di questa nostra etade oscura,
Per la cui luce altera oggi s'oscura
Chiunque fu giammai famoso e chiaro,

Indarno Lete e 'l tempo ingiusto, avaro,
Mentre ogni mortal cosa avido fura,
Tenta la Fama tua salda e sicura
Morder col dente velenoso e amaro;

Ch'ella, mercè del tuo divino ingegno,
S'è cotanto per l'aria alzata a volo
Che non teme di Marte i danni e l'onte.

Anzi or vedrassi e l'uno e l'altro polo
Sacrar di care gemme ornato e degno
Tempio a le tue virtù pregiate e conte.

Ma questa stampa del *Torrismondo* mi fa risovvenire d'un sonetto del Tasso, composto di certo prima del 1586, e cioè proprio quando la Guidiccioni-Lucchesini doveva trionfare nella colta società lucchese. Eccolo (1):

Mentre ancor non m'abbaglia il dolce lume
Né mi toglie a me stesso il dolce canto,
Una imagine formo in mezzo al pianto
In riva al Serchio, vago e nobil fiume.

E benché porti con veloci piume
Fama il suo nome, io pur non l'odo intanto:
O mute meraviglie, onde no 'l canto,
Qual nova usanza è questa o qual costume?

Ma sdegna forse che beltà divina
Da me non si descriva in cólti versi,
Né l'armonía che fa gentil rapina.

Pur fia chi dica: Il cor leggendo offersi,
Ma in guisa d'uom che nel silenzio inchina;
Lei no, ma 'l suo bel velo a pena i' scersi.

COMMENTO DELL'AUTORE: 3 *Una immagine formo*. Col pensiero e con la immaginazione per le cose raccontate di lei.

4. *In riva al Serchio*. Perchè al poeta era manifesta la patria benchè fosse occulto il nome.

9. Rende la cagione, per la qual' ella non si cura d'esser conosciuta.

---

(1) Cfr. la mia edizione critica delle *Rime di* T. TASSO, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1902, vol. IV, nº 1215. — Preparando l'edizione non ebbi argomenti sufficienti per enunciare l'ipotesi che qui presento.

L'argomento e la esposizione del quarto verso dicono chiaramente che il Tasso scrisse questo sonetto per una gentildonna lucchese da lui non conosciuta di persona, ma della quale gli era per fama nota la bellezza e la valentia nella musica. La gentildonna, con ogni probabilità, è proprio la nostra Laura.

III.

Dicevano le memorie di famiglia del Lucchesini che Laura col marito si erano trasferiti a Firenze; ciò dovette accadere nel 1588 per quello che ora vedremo.

L'ab. Nerici nella *Storia della musica a Lucca*, già citata, recò qualche passo di lettere famigliari riguardanti appunto il soggiorno di Laura a Firenze, dicendo di trarle dall'archivio della famiglia Guidiccioni.

Purtroppo la maggior parte di questo andò disperso; ma la benevolenza dell'amico Dr Diomede Bonamici mi fece rintracciare a Livorno la piccola parte salvata nel grande naufragio presso la signora Marchesa Luisa Guidiccioni Nicastro; la quale con la maggiore cortesia mi permise di esaminare le carte preziose per suo merito conservate, e di ciò Le rendo qui grazie vivissime. Oltre a molte di queste riguardanti monsignor Giovanni, ed a preziosi autografi, potei ritrovare per fortuna, quantunque non intatto, il pacco di lettere famigliari già veduto in altri tempi dal Nerici.

Vi sono sei lettere da Firenze di Laura al fratello Ippolito Guidiccioni dell'ultimo di novembre 1591, del 22 marzo 1592, del 7 gennaio 1595, del 31 agosto 1596, del 13 luglio 1594 e dell'8 febbraio 1597, ma tutte trattano di affari di famiglia; v'è di più una nota di robe di Laura. Altre sette lettere, dal 1593 al 1605, vi sono del marito Orazio Lucchesini al detto Ippolito e anche queste di affari. Notevoli invece sono quelle della madre di Laura, Caterina, già vedova, anch'esse dirette al figlio Ippolito, dalle quali verrò spigolando.

Le prime notizie sono del dicembre 1588 e si capisce che Laura con lo sposo e la madre erano ancora in sul primo assestarsi nella nuova dimora in Firenze; cominciavano i preparativi per le feste nuziali del Granduca, e il 10 dicembre la vecchia scrive al figliuolo:

«..... la spesa cresce in tutti a gara per farsi onore. O che commedia è questo mondo se non finisce in tragedia! Il signor Orazio et Laura poetizzano anco loro, pregati dai sopra le feste..... ». I coniugi s'erano dunque già fatti notare e Laura preparava forse il ballo. La stima acquistata è confermata nell'altra del 17 dicembre: « Ci vedo lui [Orazio] honoratissimo et la moglie più che più in augumento et non in declinazione. Si fanno honore in ogni cosa, per grazia di Dio, et in queste feste si accosterà a mille scudi per sua parte di spese, chè fa livrea e si piglia anco un paggetto da vantaggio. Laura si fa una casacca di velluto morello a opera col fondo d'argento; una di nero col fondo d'oro, con bottoni a punte massicci; sottane di teletta; et per hora se n'ha tagliata una listata d'oro, frodata di dossi. S'è preso una carrozza di più di 150 scudi..... ».

Durante le feste gli sposi presero l'aire e la madre rimase abbandonata: «..... in questi trionfi, da ir fino a Santa Croce in fuora in carrozza con le fanciulle e star sempre a sedere su un portico, non ci ho fatto altro: e questo perchè Laura ha auto a ir con le Romane (1) a palazzo e per tutto; nè s'è vista commedia nè altro, ma il signor Emilio ne la promette..... » (13 maggio 1589).

Il Cavalieri adunque, il versatile e valente *factotum* della Corte granducale era già amico di casa Lucchesini, e ciò si apprende meglio da una successiva lettera del 27 maggio: «..... io mi raccomando quanto posso in ogni cosa et Laura ancora, e dice che disciate a Camilla che se sta fin fatto S. Giovanni a parturire, si potrà trovare che questo signor Emilio del Cavaliere, qui tanto principale, vuo' venire a soddisfar un voto e starsi quattro dí in casa di Scipione et otto o più in segreto..... ».

Potrebbe essere che il voto fosse un pretesto e che la ragione vera dell'andata a Lucca del Cavalieri e gli otto giorni di dimora segreta colà, si riconnettessero alla congiura che ai danni di Lucca e in favore del granduca si preparava appunto allora. Vi avevan parte il Serguidi, il Vinta, l'arcivescovo di Pisa, il Cavalieri e Baccio Gio-

(1) Certamente la famosa cantante Vittoria Archilei che del 1584 era al servizio della corte; cfr. ADEMOLLO, *Le più antiche delle Romanine*, in *Fanfulla della Domenica*, n° 37 (1885), e come Appendice n° 2 a *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Roma, 1888; e in parte ne *La bell'Adriana*, ecc., Città di Castello, Lapi, 1888, pp. 37 sgg.

vannini, segretari e consiglieri di Ferdinando I; Orazio Lucchesini, per far fortuna, vi si era lasciato attrarre e cospirava a' danni della propria patria; dalla quale tenevan mano Bernardino Antelminelli e Curzio Carancioni « giovane pazzo ribaldo ma valoroso nelle lettere, nel ballo e nel suono, e parente di Laura e amico del Cavalieri. Per questa congiura Bernardino Antelminelli con due suoi figli e Curzio Carancioni ebbon mozza la testa, ed egual sorte era riserbata ad Orazio Lucchesini se un perpetuo esilio dalla patria non lo avesse posto in salvo » (1).

Poco dopo le feste Laura era incinta: « Credo ormai che Laura anderà avanti della gravidezza; già siamo passati i due mesi soliti di sconciarsi, sì ben con qualche pericolo che a le dui volte li venne un poco di timore e bisogno stare a letto una settimana, se ben fu quasi nulla; bisognò dismetter l'ire in carrozza, e perchè qua si puol ire poco altrimente, starsene in casa; dove non è pericolo che rincresca, tante visite ci è ogni giorno; tal che ora, massime che il signor Orazio andò a Piombino sei giorni fa, io non ho un'ora che sia mia, fuor che la messa, convenendo star con le giovani..... » (29 luglio 1589).

La confessione è un poco grave da parte della vecchia: pare che Laura e la cugina che era seco piacessero assai se le visite aumentavano quand'era assente il marito. Ma la gravidanza non era forse vera, o era un fenomeno isterico, poichè in una lettera del sabato del carnovale dell'anno seguente la signora Caterina scriveva a casa che dopo i nove mesi « il corpo cominciò a sparire » ed era stata assicurata che « la durezza come era venuta se ne sarebbe andata ». Laura morì senza eredi.

Gli sposi intanto erano entrati interamente nella vita di Corte e fin dal giugno Orazio Lucchesini era stato assunto ai servizi della granduchessa (2), nell'autunno di quell'anno li vediamo alla villa

---

(1) Nerici, Op. l. cit. — Bongi, *Storia di Lucrezia Bonvisi lucchese*, Lucca, per B. Canovetti, 1864[2], p. 65.

(2) Nel noto *Diario* del Settimani (R. Arch. di Stato in Firenze) vol. V, c. 159: « Addì X di giugno 1589. — Il Granduca comandò gli infrascritti Signori e Gentiluomini che dovessero servire a Madama Serenissima.... sig. Orazio Lucchesini..... ».

medicea di Careggi: « Questo signore Emilio vinse un anno fa molte migliara; lui ha l'orecchio continuo di S. Altezza et il signor Orazio di lui, e l'ama molto e li disidera bene; cosí staremo a vedere..... Ieri si partí la compagnia che per una dozzina di giorni s'ha dato bel tempo: Dio ve 'l dica, non si stilla a cucire et a faccende: suoni, balli, canti, e giuochi sempre.....» (Di Careggio, a' 28 ottobre 1589). L'intimità in cui erano venuti col Cavalieri si addimostra sempre più: « La mostarda, perchè di tutto si fa parte al sig^r Emilio, è venuta..... e delle 16 salcicce che mandò la zia, non però de le buone, n'ha avuto 12, tanto che lui e Laura mi han ditto ch'io vi scrivi che di grazia ne li mandiate 30 o 40..... ». Nella medesima lettera la vecchia scriveva che il genero si era lamentato con lei perchè dava notizia a Lucca delle vincite e delle perdite al giuoco che egli faceva e in poscritto: « Laura m'è venuta a replicare che per l'amor di Dio non scrivi nulla de' negozi del marito, chè v'è poi certi che lo bandiscon per piazza subito e tutta la colpa sarà mia, poi che son sospetta. Non ho per buon segno questi miracoli. » (Di Fiorenza, a' 25 di novembre 1589). E sulla questione del giuoco ritorna in una successiva, che accenna anche alle musiche delle feste nuziali. Le Altezze, scrive il 2 dicembre, « son tornate tutte qui, e lui dicono che fra 8 dí anderà a Pisa per ritornare qui a far le feste: e dove si diceva che il mese passato era posto termine che non si giuocasse più, hanno allungato fino a' 15 di questo, con poca quiete dell'interessati. Quanto di buono ci sento io è che si comincia a sperar molto de' Farnesi, che io ho sempre hauto fede, se ben temuto per ora di perduta speranza, come vederete per dui sonetti che cavan fuora per questo mercato (1) che ve li mando con la Rotta d'Arno fatta da un bon ciabattino, che la leggieranno i bambori (2): ai quali, dico però a' più grandi che imparano la musica, manderò ben de le prime musiche stampate con l'intermedii di queste nozze: che so che saran care a' maestri ancora, subito che si possino avere, che per anco non l'ha nessuno vedute, fuor che chi l'ha fatte..... ».

Ma le musiche per allora tardarono ancora un anno a comparire (3)

(1) Qui deve intendere della congiura.

(2) Sarà stata una delle solite stampe popolari d'occasione.

(3) Furono, come ho detto, raccolte e pubblicate nel 1591 da Cristoforo Malvezzi nella stampa qui addietro citata nel testo.

e forse si replicavano nella *camerata del signor Emilio* che è nominata dalla signora Caterina due volte in una lettera del 16 dicembre.

Oscura riesce un'altra lettera del 13 gennaio 1590, la quale potrebbe confermare un qualche sospetto, che mi nacque spontaneo scorrendo la corrispondenza, di una relazione d'altro genere, che non letteraria e musicale o politica, tra il Cavalieri e Laura; ma se debbo confessarmi del sospetto, debbo altresì dichiarare che le prove mancano. « Vi scrissi aver Laura ditto esser costí per tutto questo mese con buona compagnia; poi ho sentito che il signor Emilio del Cavalieri per fino a primavera, o fatto Pasqua, non ne sia per far altro, e se pur lui verrà sarà col sig. Curzio [*Carancioni*] solo, vero buono amico; ma questo lo credo poco perchè non se ne parla, et il suo solito è cominciare molto avanti a mettersi a ordine, e Laura dice che passato questo mese non vuol che la lassi in modo veruno per le sue dubbiose speranze..... ». Le quali erano certamente relative al parto, che doveva avvenire appunto nel febbraio o nel marzo, come addietro s'è veduto. La vecchia poi, dopo aver parlato, pare, del marito Orazio, prosegue: « io mi dispero a non poter rispondere nè a lui nè alla moglie. Questo Emilio Mei mi disse che li ha dati molti buoni ricordi e consigli, che li ha ascoltati volentieri; ma alla fine danno in canzone, in componimenti per lotti (1), per commedie, e qui l'ha data questo carnevale, che sare' manco errore se il resto andasse bene ». (Di Fiorenza, a' 13 gennaio 1590).

Peccato che sia smarrita una lettera che forse poteva chiarire molte cose; la Caterina vi allude in una del 17 marzo successivo dicendo: « Ho scritto assai a lungo a Camilla delle colpe che par che mi vogliate attribuire de la stravaganza di Laura ».

IV.

Col carnevale del 1590 Laura affermava la propria posizione a Corte ed aveva il battesimo della scena.

Il sabato 3 febbraio 1590 la signora Caterina scriveva: « La venuta del signor Orazio si dice per lunedì, si (*sic*) passato questa

(1) Polizze, per lo più burlesche, allusive ai doni esposti nelle lotterie che si facevano a corte per ispasso.

settimana perchè Laura e Lucrezia domani sono invitate a palazzo a festa, lotto e cena, e senza lui, che non vuol che manchino, non si poteva..... Ora credo sarà invitata dell'altre volte a questo benedetto palazzo: irci sempre con la casacca rosata non piace, e vorren' pur una veste di qualche drappetto, e non ci è ordine: van le fanciulle, fuor delle nostre, con attillatura grandissima..... Scusate se non si scrivesse perchè son fitti nelle chiacchiere di far versi per il lotto. Le principesse con le dame di palazzo fan loro stesse la Pastoral del Tassino questo carnovale e voglion madrigali per musiche..... » (1).

Quest'ultima notizia dell'arguta vecchietta lucchese viene in buon punto a risolvere una non piccola controversia. La tradizione di una rappresentazione dell'*Aminta* a Firenze, con grande apparato di macchine e di prospettive per opera del celebre Bernardo Buontalenti, ingegnere granducale, ci era stata tramandata in modo molto poco preciso dal Baldinucci (2) e con la giunta di un aneddoto abbastanza inverosimile riguardante il poeta, il quale avrebbe fatta una improvvisa comparsa a Firenze, fermato e abbracciato il Buontalenti per via e tosto ripartito. L'aneddoto va assolutamente messo in disparte; nè vi è bisogno di credere all'improvvisa venuta del Tasso, poichè questi giunse in fatti a Firenze il 15 aprile successivo e potè aver notizie della rappresentazione e congratularsi e compiacersene col Buontalenti. Io credetti nella mia *Vita di T. Tasso* (3), non avendo trovato alcuna traccia di tale rappresentazione, di poterla identificare con un'altra avvenuta nel palazzo Rinaldi il carnovale del 1615; sono ora lieto di dichiararmi in fallo e di aver potuto accertare la verità; il Baldinucci disse giusto che la recita della Pastorale era avvenuta a corte: ma è strano che non ne sia a noi pervenuta più ampia e sicura notizia; pare anzi che una fatalità pesi

---

(1) La lettera prosegue con quest'altre righe: « L'Albagia aiuta anco lui, che si parte per Roma lunedì quando il sig. Orazio venghi costà: io lo chiamo l'ugel perde giornate; ma mal per me se si sapesse in casa che lo tengono in conto di gran compositore, sì che tutto stia in voi, ch'io mi vi raccomando ». È pressochè impossibile indovinare a chi si alluda.

(2) *Notizia de' professori di disegno da Cimabue in qua*, Milano, tip. de' Classici italiani, 1818, vol. II, pp. 62-64.

(3) Torino, Loescher, 1895, vol. I, pp. 656-58.

su tutte le rappresentazioni di quel carnovale 1590, perchè delle altre si è perduto non solo il testo e la musica ma quasi la memoria.

La rappresentazione della Pastorale del Tasso con accompagnamenti musicali, coincide adunque col primo tentativo del melodramma per opera di Laura Guidiccioni e di Emilio de' Cavalieri. Nella prefazione alla famosa *Rappresentazione di Anima e di Corpo* (1) l'editore scrisse: « E la varietà de' personaggi non ha dubbio che arricchisce la scena di molta vaghezza: come si vede ben osservato nelle pastorali del *Satiro* e della *Disperazione di Fileno* che, conforme all'intenzione del sig. Emilio, si contentò comporre la nobilissima signora Laura Guidiccioni ne' Lucchesini, gentildonna lucchese, la quale anche pigliò il *Giuoco della Cieca* del *Pastor Fido* del sig. Cavalier Guarino et a sua propria intenzione quel nobil spirto molto vagamente accomodò ». Nella dedicatoria poi, il medesimo editore ci lasciò detto che queste tre pastorali « furono recitate alla presenza delle Serenissime Altezze di Toscana in diversi tempi: nel 1590 il *Satiro*, qual fu recitato anche un'altra volta, e lo stesso anno la *Disperazione di Fileno* ritiratamente; e nel 1505 il *Giuoco della Cieca* alla presenza degli Ill.mi Cardinali Monte e Montalto e del Ser.mo Arciduca Ferdinando, con molta ammirazione, e meritamente, non essendo stato da quel tempo indietro mai da persona alcuna simil modo veduto, nè pure udito... ».

Ecco ora che la signora Caterina ci conferma la notizia per una delle due prime Pastorali, scrivendone al figlio il sabato di carnovale del 1590: « Il marito et Laura stanno più allegramente che mai aspettando di goder doman da sera un'altra gran festa a palazzo con un lotto da vero: l'altro fu di chiacchiere..... et ci si farà una Pastorale bellissima, composta ora a posta da Laura con una musica miracolosa; et mi pare mill'anni di poterla avere per mandarla a Ciuccia et messer Nicolò, et se io potrò manderò or le parole, che' piacen tanto queste sue composizioncelle che ne ricercan continuamente ».

Del *Satiro* è svanita ogni minima traccia, ma è notevole assai che il trapasso dalla pastorale al melodramma siasi effettuato proprio

(1) Roma, Muzii, 1600, in-fol.; e qui riprodotta in principio del volume.

con un soggetto che è caratteristica delle pastorali stesse (1), tanto più che questo tipo del satiro permane anche nella seconda operetta della Guidiccioni; poichè sappiamo che: « nella pastorale di *Fileno* tre Satiri vengono a battaglia e con questa occasione fanno il combattimento cantando e ballando sopra un'aria di moresca » (2).

Ho ricercato dovunque questo *Fileno* (3), del quale tuttavia possiamo conoscere i personaggi grazie ad una fortunata combinazione. Nella Palatina di Firenze si conservano molti disegni relativi a mascherate, feste e rappresentazioni dello scorcio del secolo decimosesto; alcune di tali tavole sono omai legate in due grandi volumi ai quali altri seguiranno. Fra tali disegni il signor Aby Warburg, chiaro cultore tra noi dell'arte e che in particolare si è dilettato dei rapporti di essa e del costume col teatro, identificò sedici disegni di mano di Alessandro Allori, che certamente furono preparati per ser-

---

(1) Carducci, *Su l'Aminta di T. Tasso*. Saggi tre, Firenze, Sansoni, 1896, p. 5 e altrove.

(2) Nella cit. prefazione alla *Rappresentazione di Anima e di Corpo*.

(3) Già il Lucchesini (*Op. l. cit.*) scrisse: « In quanto al merito poetico di quelle sue [di Laura] pastorali il chiar.mo sig. Pietro Signorelli ci assicura che sono *dettate sì, con istile lirico, ma non tale da recarci rossore*. Avrei però desiderato che gli fosse piaciuto di indicarci dove le abbia lette, poichè nè sono stampate, nè si sa in qual luogo si conservino manoscritte ».

Nella *Serie cronologica dei drammi recitati su de' pubblici teatri di Bologna dell'anno di nostra salute 1600 sino al corrente 1737. Opera dei Sigg. Soccii Filopatrii di Bologna*, In Bologna, per Costantino Pisarri, sotto le Scuole, 1737, si trova citato: — *Fileno disperato. Dramma recitato l'anno 1600 in Casa Bentivoglio di Bologna di* Laura Guidiccioni Lucchesini di Lucca. — Di qui passò nelle aggiunte alla *Drammaturgia* dell'Allacci e in altre bibliografie. Ma è noto come niuna fede possa prestarsi alla *Serie* succitata, opera dell'avv. Alessandro Machiavelli di Bologna, piena d'imposture.

È inutile soggiungere che nulla di comune hanno colla pastorale della Guidiccioni il *Fileno* | *Favola* | *Boscareccia* | *D'*Illuminato | Ferazzoli | ecc., In Triuigi, appresso Fabrizio Zanetti, MDXCV, in-8° picc., rappresentata a Lugo per il Principe di Venosa che andava a Ferrara a sposare Leonora d'Este nel 1594; nè *La Pazzia di Fileno* di Gio. Donato Cucchetti, Ferrara, Baldini, 1581, ristampata poi più volte col titolo ridotto *La Pazzia*; nè, infine, *L'Amorose* | *Passioni* | *di Fileno.* | *Poste in Musica* | *dal sig. Giacomo* | *Carissimo.* | *Accademia fatta in casa delli Sig.* | *Casali in Bologna.* | In Bologna, MDCXLVIII. | Appresso gl'heredi del Dozza | Con licenza de' superiori, in-8°.

vire da modello ai costumi del *Fileno* (1). Ecco per ordine le note poste sotto ciascuna delle figure disegnate:

Pag. 79 r. Pastore, prima coppia, se ne fara 3
" " v. Fileno, impazito, " in abito di pazzo "
" 80 Ninfa, sechonda coppia, se ne fara 3
" 83 Pastore, terza coppia, se ne fara 3
" 84 Ninfa, terza coppia, se ne fara 3
" 85 Pastore, quarta coppia, se ne fara 3
" 86 Ninfa, quarta coppia, se ne fara 3.
" 87 r. Venere
" 87 v. Cupido
" 88 r. Spiriti cangiati in Ninfe 4
" 88 v. Spiriti 4
" 89 Clori Ninfa
" 90 Fileno solo
" 91 Negromante.

Un altro accenno a questa composizione di Laura è proprio in principio della ricordata prefazione all'*Anima e Corpo* del Cavalieri: « Volendo rappresentare in palco la presente opera, o vero altre simili, e seguire gli avvertimenti del signor Emilio del Cavaliere, e far sí che questa sorte di musica da lui rinnovata commova a diversi affetti, come a pietà et a giubilo, a pianto et a riso, et ad altri simili, come s'è con effetto veduto in una scena moderna della *Disperazione di Fileno* da lui composta: nella quale recitando la signora Vittoria Archilei, la cui eccellenza nella musica a tutti è notissima, mosse maravigliosamente a lagrime, in quel mentre che la persona di Fileno movea a riso..... ». Questa famosa Vittoria era proprio entrata a far parte della brigata dei nostri lucchesi, coi quali dopo le feste carnovalesche era passata nella villa di Careggi, d'onde la signora Càterina scriveva il 31 dicembre 1590: « Siamo anche a questa villa per tutta quest'altra settimana; et or vi vien la brigata

(1) Ne dette cenno in una nota (p. 141) dell'interessantissimo studio *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589* nel volume per la *Commemorazione della Riforma melodrammatica* (*Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze*, Firenze, tip. Galletti e Cocci, 1895). Il sig. dott. Warburg si compiacque poi mandarmi quest'elenco, che più tardi io stesso riscontrai sull'originale, ove stanno da c. 79 a c. 91.

de lo Ambasciatore et in 15 dí ho udito una messa, tanto son calate le pioggie ed i venti arrabbiati a questa villa. Vorrei la mia dilettissima Ciuccia dove si fa musiche de' primi uomini e donne d'Italia! Ci è quella Vittoria Romana tanto mentovata, che fa stupir tutti: e qui si provano per questi giorni santi a loro Altezze Ser.^me, e sempre si sta in balli il tempo che avanza da smaltir bene i corpi duri: e fate conto che non si puol trovaré il più benigno signore di questo signor Emilio, che trattien tutti, giova a tutti, con bontà, autorità e carità infinita. E questo è l'idolo del signor Orazio e con ragione..... ». E pochi giorni appresso replicava: « Oltra l'ordinario vi è sempre qualche spesa da vantaggio per questa figliuola, ché qui non si viene per star da villa, ma sempre in compagnia d'importanza, in canti, balli e suoni, tanto che lor medesimi se ne straccano. La famiglia dell'Ambasciatore che s'aspetta non è anco venuta, e lui stava sospeso se doveva andare appresso a S. Altezza a Pisa o no; pur credo si risolvi del no..... E qui è il signor Emilio con tutta la compagnia, che non manca trattenimento a chi diletta..... ».

Nel settembre di quell'anno Orazio Lucchesini è chiamato, in una lettera della suocera, segretario della granduchessa; l'amicizia del Cavalieri gli aveva davvero giovato, sì come ora giova alla memoria del gentiluomo romano, l'ultima lettera della signora Caterina che ci offre il carteggio, la quale contiene un'affermazione recisa e notevole; anche questa è datata dalla villa di Careggi il 31 dicembre 1590: « Io resto per compagnia di questa signora Vittoria Romana che già da un mese sta in casa qui del sig. Emilio et nostra, et lui ci nutrisce della sua armonia, ché canta singolarmente. Cosí ci fusse Ciuccia mia et messer Ippolito, che sentirenno altro modo di cantare che l'ordinario et che piace tanto..... ».

V.

Prima di soffermarci, secondo richiedono queste parole, credo opportuno terminare la cronistoria dei drammi di Laura.

Nel passo riferito della prefazione all'*Anima e Corpo* del Cavalieri è detto che il *Satiro fu recitato anche un'altra volta*: ma quando ciò avvenisse non mi fu dato di scoprire, ma certamente durante i quattro anni dal 1590 al 1595, per i quali manca ogni notizia.

Poichè soltanto nel 1595 fu pronta la nuova operetta preparata da Laura e dal Cavalieri, cioè il *Giuoco della Cieca*, e della rappresentazione di questa è memoria nella preziosa *Storia di Etichetta* (II, c. 62) che si conserva nel R. Archivio di Stato di Firenze, la quale è una specie di diario del maestro di casa dove questi teneva nota di tutto ciò che accadeva nella Corte.

Il 20 ottobre di quell'anno arrivava a Firenze il cardinale Montalto, ed ecco la serie dei divertimenti che la Corte granducale ebbe ad offrirgli:

Il dí 22 se li dette desinare a Castello e vidde la Petraia, si feciono correre i pardi e si fece ballo di contadine.

Il dí 26 si fece un banchetto in palazzo a 60 gentildonne con l'occasione delle nozze della dama Alemanni maritata al sig. Filippo del Migliore.

Il dí 27 se li fece ne' Pitti la commedia delli Zanni.

Il dí 28 si fece ne' Pitti il battesimo del principe don Francesco, secondogenito di S. A. e fu compare il suddetto cardinale Montalto.

Il dí 29 si convitorno a Pitti per doppe desinare 60 gentildonne e si ballò sino a ore $3\frac{1}{2}$ di notte, *ed il signor Emilio de' Cavalieri fece nella sala delle statue dove si ballava recitare una pastorella tutta in musica*, e si fece una collezione con 60 tazze e bacini di bellissime confetture e si licenziorno le donne (1).

Il dí 2 di novembre si andò al Poggio, senza donne, a desinare; si volorno i falconi, e vi fu commedianti e musici.

Il cardinale ripartì l'8 novembre; ma il suo nome è legato da qui innanzi alle più notevoli feste fiorentine, chè molte delle più

---

(1) Anche nel *Diario* del SETTIMANI (R. Arch. di Stato in Firenze, vol. V, c. 428) si legge sotto il dì 29 di ottobre 1595, domenica: « Nel palazzo de' Pitti dopo desinare furono convitate 60 gentildonne fiorentine e ballarono fino alle tre ore di notte. Il signor Emilio de' Cavalieri fece nella sala delle statue dove ballavano, recitare una pastorella tutta in musica, che fu molto lodata; e fu fatta una colazione con le tazze e bacini di nobilissime confetture, dopo la quale le sudette gentildonne fecero partenza ». La notizia ha il suo controllo in un dispaccio dell'ambasciatore estense a Firenze, Bartolomeo Prosperi, il quale avvisava a Ferrara il 28 ottobre 1895: « Trovasi tuttavia qui Mons. Card.le Montalto, et dicono vi starà anche molti giorni, per cui si sono fatte commedie, diverse caccie et una festa, dove concorsero molte gentildonne invitate... » (R. Archivio di Stato di Modena; Cancell. ducale).

importanti rappresentazioni ebbero occasione appunto dall'arrivo e permanenza di lui, come si vedrà qui appresso e in altro mio studio.

Ma anche il *Giuoco della Cieca* fu replicato; nella *Storia d'Etichetta* è annunciato di nuovo l'arrivo del Cardinale Montalto sotto il 31 dicembre 1598, e quindi si legge:

Adí 5 [gennaio 1599] se li fece nel salone delle statue la pastorella per musica del signor Emilio de' Cavalieri, che vi furno 60 gentildonne fiorentine.

Adí 6 nella medesima sala e le stesse donne se li fece una commedia di Zanni (1).

L'ambasciatore Estense, marchese Bartolomeo Malaspina, scriveva a Ferrara lo stesso giorno cinque:

Ier sera il Granduca fece invitare assai numero di gentildonne a palazzo, dove dicono si fece una rappresentazione di pastori e ninfe, intitolata *La mosca cieca*, con balli in musica, che durò solo un'ora. V'intervenne il Gran Duca, la Gran Duchessa, il Cardinale sudetto [Montalto] et quel del Monte, Don Virginio [Orsini], Don Antonio [de' Medici] et il principino. Dicono ancora che preparino una commedia bellissima (2).

Ma che cos'era questo *Giuoco della Cieca*? Già s'è veduto che la Guidiccioni aveva adattato la scena famosa, seconda del terzo atto, del *Pastor fido*, ma senza alterarne la sostanza, pare, poichè nella stessa prefazione al Cavalieri più volte citata è detto anche: « Et nel *Giuoco della Cieca* ballano e cantano quattro Ninfe, mentre scherzano intorno ad Amarilli bendata, ubidendo al giuoco della Cieca ». E cioè precisamente come nel *Pastor fido*, dove la scena si svolge tra le quattro ninfe intorno ad Amarilli bendata, mentre Mirtillo in disparte non arrischia di farsi prendere da Amarilli, che pur lo desidera.

Tuttavia la Guidiccioni qualche cosa di proprio sappiamo che deve avere introdotto; ma quantunque anche questo *Giuoco* sia elencato nella famigerata *Serie cronologica dei drammi recitati in Bologna*, il testo di esso è rimasto finora ignoto (3). Il solo e preciso testo

(1) Le notizie sono ripetute nel *Diario* del SETTIMANI, VI, c. 101 v.

(2) R. Arch. di Stato in Modena; Cancell. ducale.

(3) Curiosa è la nota che si ritrova nella *Drammaturgia* dell'ALLACCI ampliata, a proposito de *La Trebazia, favola boschereccia* di FABIO OTTINELLI,

del Guarini fu posto in musica da Giovanni Ghizzolo e però nulla vi abbiamo da cercare (1); ma un altro, mutato in parte e ampliato, può dar da pensare se non sia quello della Guidiccioni capitato per caso in altre mani. La rara stampa, esistente solo al Liceo musicale di Bologna e a Wölfenbüttel, si intitola: *La Cieca* | *Madrigali* | *a cinque voci* | *di* MARSILIO CASENTINI | *Maestro di Capella di Gemona,* | *Libro quarto nouamente composto et dato in luce* | *Con priuilegio.* | [stemma] | In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. 1609; 4°. Nella prefazione *A' benigni lettori*, il Casentini scrive: « Non senza ragione questo quarto libro de' miei Madrigali porta impresso in fronte il nome di Cieca. Prima, perchè in esso, acciò che sappiate, vedesi inserto il Giuoco appunto della Cieca, descritto vagamente nel *Pastor fido*..... » e in secondo luogo, dice, perchè incerto tra il modo antico e il nuovo nella musica, volle seguire « una strada d mezzo » e « così alla cieca » si diede a comporre questi madrigali.

Il *Giuoco* è formato da tre Scherzi, de' quali sono tratti dal Guarini il primo e il secondo, ma in ciascuno di essi vi sono parti diverse, sì come interamente diverso è il terzo, mentre si ritorna al Guarini col coro ultimo. Non mi sembra che il mio sospetto sia avanzato così alla cieca, come la musica del Casentini, e però in appendice a questo studio mi propongo di riprodurre tutto il testo che può essere quello di Laura Guidiccioni.

Alla quale qualcuno volle anche attribuire il testo della *Rappresentazione di Anima e di Corpo* data la prima volta a Roma nel febbraio del 1600; ma nessuna prova abbiamo di ciò, anzi i passi della prefazione di quella, addietro riferiti, ne' quali si parla di Laura, sembrano escluderlo assolutamente.

La *Rappresentazione*, è detta nel frontespizio *data in luce da*

---

napoletano, Vicenza, per Francesco Grossi, 1613, in-12°. Ivi è richiamata l'attenzione sopra « un avviso dello stampatore al lettore, nel fine della favola, con cui pretende che questa sia la prima volta che introducesse in scena il *Satiro* e il *Giuoco della Cieca* contro alla comune opinione ». Non mi è stato possibile rintracciare questa *Trebazia.*

(1) *Madrigali* | *et Arie* | *per sonare et cantare* | *nel chitarone, liuto, o clavicem-* | *balo, a vna, et dve voci,* | *di* GIOVANNI GHIZZOLO | *da Brescia,* | *col Gioco della Cieca, et vna* | *Mascherata de pescatori* | *Libro primo.* | [impresa] | In Venetia. | Appresso Alessandro Raverii. M.D.CIX; fol. — [Brüssel; London].

Alessandro Guidotti bolognese (1); essa non ha nulla di comune con la più antica rappresentazione di *Anima* in ottava rima (2): non ho potuto vedere un'altra di *Anima e Corpo* posteriore (3); ma più mi spiacque non poter rintracciare quella di *Anima e Corpo. Rappresentazione di* ALESSANDRO GUIDOTTI, In Siena, per Silvestro Marchetti, 1607, in-8, pure citata nelle aggiunte all'Allacci, poichè se il Guidotti, firmatario della prefazione e che apparisce sul titolo di quella del Cavalieri, avesse poi riprodotto a parte, come suo proprio, il testo poetico, niun dubbio rimarrebbe intorno all'autore.

VI.

Emilio de' Cavalieri fu dal 3 settembre 1588 (4) intendente generale della Corte di Toscana per tutto ciò che riguardava l'arte, i costumi, le feste, il teatro, come in parte abbiamo veduto; più tardi gli fu anche data la direzione del nuovo laboratorio de' cristalli (5) e ancora nel 1599 lo troviamo nei *Ruoli della famiglia di Sua Altezza* come provvisionato di Corte, con veste lunga e cappa corta (6). Dopo le feste per le nozze di Maria de' Medici

---

(1) *Rappresentazione* | *Di Anima et di Corpo* | *Nuovamente posta in Musica dal sig.* EMILIO DEL CAVALLIERE | *per recitar cantando.* | *Data in luce da Alessandro Guidotti, Bolognese.* | [stemma] | Con licenza de' Superiori. | In Roma | Appresso Nicolò Mutij l'Anno del Iubileo MDC.

(2) L'ediz. più antica è di Siena, senza data: « *Commedia Spirituale* | *Dell'Anima.* | *Con tutte le sue potenze, adornata di tutte* | *le virtù appartenenti a quella, per il* | *mezzo delle quali ella si conduce* | *al Paradiso.* | [silografia]; altre edizz. Firenze, 1575; Firenze, 1586; Siena, 1608.

(3) Del PELLEGRINO ROMITO, *Anima e corpo, Rappresentazione spirituale,* In Firenze, per Cosimo Giunti, 1618, in-8° [ALLACCI].

(4) WARBURG, *Op. cit.*, p. 106, *n.*

(5) R. Arch. di Stato in Firenze; Guardaroba; n° 217: *Quaderno del nuovo laboratorio di Cristalli sotto la direzione di Emilio de' Cavalieri per gli anni 1598-99.*

(6) R. Arch. di Stato in Firenze; Guardaroba; n° 225. Parecchie lettere di lui sono nelle filze di Guardaroba (f. 174, a c. 3, del 1587, e c. 6, del 1592; f. 185, a c. 10, del 1593, e a c. 3, del 1593; f. 189, a c. 6, del 1592, e a c. 3, del 1593; f. 193, a c. 9, e a c. 284 e 285; ecc. — Ne riferirò una (filza 832,

nell'ottobre 1600, per le quali egli musicò il dialogo tra Giunone e Minerva, composto dal Guarini (1), che fu cantato durante

---

c. 283) del 1592 che riguarda i preparativi per il battesimo della principessa Leonora, nata il 18 novembre 1591:

« *Molto Magnifico signor mio,*

« Per sua informatione sapra che gli cori per la musica in san giovani sono « tanto comodi et lorgano della chiesa e tanto buono che non vi hocore spesa « ne manifatura nessuna. si che in un giorno vissi puo fare la meglio musica « che si possa fare con li musici. di fiorenza; similmente sono tanto comodi li « balatoi della sala del palazo vechio che non vi hocorre cosa veruna et in hun « giorno vissi fa quel conserto che si puol fare con detti musici si che le musice « son certo che darano satisfatione, ne vi corera spesa di balchi ne di altro; il « ligozi a mezzo aprile avera finito il suo quadro et serano levato i ponti; il « s. fedino circa il parare in quattro giorni di tempo avera lesto hogni cosa; « desidera solo sapere se si averano a rivestire i todeschi ma so che di questo « ne a gia scritto; se S. A. a mezzo aprile sera tornato a Fiorenza non hocorera « altro hordine, quando si prolungasse il ritorno sarei di parere che il S.r don « giovanni mandassi lordine di aconciare san giovani et il concime tanto meno « vissi fa per essere il tempio bellissimo tanto piu bello chredo che sera et quello « che vissi potrebe fare secondo il giuditio mio saria di pararlo per difuora et « di dentro farli li grandilli et questa cura se il S.r don giovani la hordinasse « al fedino et gironimo ser jacopi crederei si terminassi subito, per manco in- « comodo de' ministri, delle gentil done et per altri rispetti et per non fare il « secondo batesmo per la punto come il primo (*) parebe che S. A. dovesse nel « primo fare il banchetto et nel secondo una grossa Colatione, ballando sino alle « tre hore di notte: se io sono stato lungo mi perdoni mi favorisca dire al S. lo- « renzo Usimbardi che io ho recevuto il mandato di quatro cento scudi sono « stato necisitato a pigliare un po di mel rosato a solutivo e per questo non li « scrivo di mia mano et a V. S. baso le mani da Fiorenza li XXXI di « marzo *1592*.

« Di VS. *Servitore aff.mo*

EMILIO DE CAVALIERI. »

Fuori: « *Al Molto Mag.co S.r mio il S.r* MARCELLO ACOLTI
Segretario del Ser.mo Granduca
Alla corte ».

(1) GUARINI, *Opere*, Verona, Tumermani, 1707, vol. II, pp. 111 sgg. — Cfr. M. A. BUONARROTI jun., *Opere varie*, Firenze, Le Monnier, 1894, p. 426. — Parrebbe tuttavia che il Cavalieri fosse già a Roma nei giorni delle feste, delle quali però doveva almeno aver veduto i preparativi, poichè in una sua lettera, da Roma, 7 ottobre 1600 (R. Arch. di Stato di Firenze; Mediceo, f. 899 *verde*, c. 416) narra di aver spiegato le macchine delle tavole per il banchetto a dei cardinali, mentre dalla frase, posta in principio, *al mio arrivo in Roma*, e dal confronto che fa sulla fine intorno al caro dei viveri in confronto di Firenze, pare si debba dedurre che sia proprio la prima lettera scritta dopo il suo arrivo

---

(*) Quello di Cosimo ebbe luogo il 26 aprile 1592 in domenica, e quello della secondogenita Leonora il lunedì 27 successivo.

il banchetto grande — non sappiamo per quale ragione — si

---

colà. Quantunque il GANDOLFI, nello studio qui appresso citato, ne abbia recato la parte saliente, stimo opportuno riprodurla per intero.

« *Molto mag:co Sig:re mio,*

« Desidero VS. legga la inclusa d'Iacopo della Porta a S. A. et se parrà che « subito al mio arrivo, si tratti di questo modello; si consideri; che io ho trat- « tenuto tre mesi questo servitio; con scrivere; che non era tempo il trattarne; « et che al mio arrivo in Roma; se ne sarria trattato; questo è negotio ordinato « da S: A: io voleva; si facesse per meta; et S: A: mi dette sulla voce; ch'io « sempre stava in lavanzi; et che lo voleva di tutto tondo; nè si guardassi a « spesa; M° Gio: battista, è povero; et vorrà esser pagato; o da S: A: o da « Jacopo della Porta; o da me; et in questo come M° Gio: battista voglia; non « vi havrà difficoltà; et come non si tratterà di concordia; et si vada a rigore « di stima; si andra di sotto; io supplico S: A: a contentarsi di far saldare questo « conto; ancho per quiete mia; et da qui avanti; non piglierò simil brighe: io « mi conosco in ogni cosa, di esser crocifisso vecchio; pure io resto in Roma con « sodisfatione; poichè tutte le cose, rappresentate nel salone del Banchetto; sono « state da tutti ammirate; et inparticolare; mi è bisognato; minutissimamente; « dimostrare al S.r Car:le di Fiorenza; come era fatto il giardino sotto la tavola; « quale mi ha detto; che è piaciuto in primo grado (*); et più il Giglio; et se « il S.r Don Giovanni, havesse voluto un poco di parere da me; circa alle mu- « siche della comedia; et ancho da Bernardo (**) sopra le cose appartinenti alle « machine; credo che ogni cosa saria restato terminato, et finito; et le musiche « sarriano state proportionate al luogo; et al teatro; et sarriano stati i danari « spesi; con più sodisfatione delli ascoltatori; et Giulio Romano havria havuto « le sue sodisfationi; et fattole fare quello che poteva fare il suo sapere; io sono « sviscerato ser.re et vorria che le cose di S: A: fossero tutte divine; Et perchè « non parga ch'io parli a passione, dirrò solo questo; che Fiorenza; et Borromeo; « mi hanno detto; che il giardino, et Giglio fatto dal S.r Don Giovanni; hanno « inteso da tutti; cose maravigliose; ma che la musica della comedia fatta da « me; che non ha data sodisfatione; come ancho; non esser terminate le pro- « spettive; et altre cose; in questo ho risposto; che la brevità del tempo lo ha « portato;

« La resipilla del S.r Antonio Camaiani; deve essere stata pararella; ad un « altro che ando a Bagnj; poiche scrisse da Fiorenza al figlio; che lui andava « in Francia; a portare di braccio Madamma; il quale figlio ne diede conto a « di molti Car:li et in particolare a Paravicino; et hora dice; che per la risi- « pilla; non è andato in Francia; la quale e proceduta; dalle scale; che molte « volte il giorno faceva dalla Regina; per trattar negotii; così ha detto a Para- « vicino; Il Car:le di Fior:za et anche Monte havriano desiderato; che la Regina « avanti la partita di Toscana; havessi risposto generalmente alli Car:li poichè « rispondendo da Francia; dicono che sarà giudicato pensiero Franzese; Sento

---

(*) Nella Filza Strozziana n° 27 sono le memorie di Giovanni del Maestro, maggiordomo granducale, relative a queste nozze, e tra l'altro v'è tutta la lista del banchetto (c. 85 v. — 86 v.), alla quale precede una descrizione dell'apparecchio che termina così: « ..... levata la frutta, la tavola principale se ne fuggie con ingegni che la conducono da' lati della residenza e quivi si alza e ne sortiscono le fontane; e quella delle confezioni per ingegni sale all'altezza conveniente e dopo levata la confezione questa tavola se ne fuggie sotto il pavimento et apparisce in suo luogo un grazioso giardino messo in mezzo delle due predette fontane e di qua e di là vanno e vengono due nugole molto ricche entrovi putti che cantono di musica con altri musici che restano nel vano donde si muovono dette nugole ».

(**) Buontalenti.

trasferì a Roma, dove era nato intorno al 1550, e vi morì l'11 marzo del 1602 (1).

Altro modo di cantare che l'ordinario aveva dunque annunciato a' suoi di Lucca la signora Caterina piena d'entusiasmo; ma nel naufragio totale di quelle musiche e di quei testi niun giudizio è più possibile oggi, ed è necessità fermarsi a vagliare quelli de' contemporanei.

L'opera del Cavalieri e della Guidiccioni non fu una riforma capitale di certo; la riforma si compì nella camerata del Bardi alla quale l'attribuiscono concordi tutti gli antichi, anche Marco da Gagliano nella lunga prefazione alla *Dafne* del 1608, e don Severo Bonini nel suo *Dialogo della musica* ancora manoscritto, e Pietro de' Bardi nella nota lettera del 1634 sull'origine del melodramma, i quali tutti tacciono affatto del Cavalieri, sì come ne tacciono il

---

« che S: f. nha in opinione de tutti; che si trovi benissimo di salute; et che « ne negotii si sia portato prudentissimamente; et è comendate infinitamente; et « altri poco lodato da suoi istessi; et si spera con la gita di Madamma Ser.ma « et con lautorità di Loro Altezze; che possi apportare gran benefitio, alla cri- « stianità; la gita del Car:le Colonna in Ispagna; e poco laudata; il Car:le San Mar- « cello per la poca sanità; non tiene negotii se non del canborlengato (*sic*); il « fratello del Cav.re Clemente; che è segretario della Consulta; negotia per Al- « dobrandino; et ancho qualche poco il Car:le Deti; il Sr Gio: Francesco; si « ritrova in letto; con male; d'umor malanconico, per quello ho sentito; il Car:le « Aldrobandino dovette guarire del suo catarro; et ancho il Duca di Urbino del « suo accidente venutole un doppo desinare; la servitù; che fa S. S.ta per le « quattro chiese; lo mantiene sano; Farnese s'aspettava ier sera et ancho Fachi- « netto; Sforza si tratterrà di fuora sino a Natale; et anche Montalto; Giusti- « niano ancho lui è fuora; Mattei è ritornato in assai buono stato; et ricupe- « ratosi a Belmonte, et sta contentissimo; habiamo la estate di San Martino; il « vivere e il quarto più caro che a Fio.za a giuditio mio; il grano si spiana a ▽ 6 « il rubio; si vende la cima ▽ 9 il rubbio; et ▽ 8 lordinario; le quattro chiese; si « frequentano assai; ma dalle genti di Roma; poichè de forestieri non ve ne sono « molti; et le bagio le mani; mando questo plichetto al S.r Inb:re alla ventura; « da Roma li 7 Ottobre 1600.

« Di V. S. *S:re aff.mo*

EMILIO DE CAVALIERI. »

(1) R. GANDOLFI, *Appunti di Storia musicale. Cristofano Malvezzi — Emilio de' Cavalieri* nella *Rassegna Nazionale*, an. XV, vol. LXXIV, Firenze, 16 novembre 1893. — Non so se fosse una parente di Emilio la Laura che trovo nominata in un diario fiorentino ancora inedito, di cui darò presto notizia: « 1602. Et adì 26 detto [ottobre] in sabato, Mad.ma Ser.ma partì dal Poggio in carrozza con la sig.ra Duchessa di Bracciano et la moglie del sig.ra Agnio del Bufolo, la sig.ra Laura de' Cavalieri romana, et la sig.ra Lucrezia Montelli, matrona...» per andare a Monsummano.

Caccini nelle sue prefazioni e il Giustiniani nel *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (1628).

Di fronte a costoro stanno il Peri, il Della Valle e Giambattista Doni.

Il Peri nella prefazione alle musiche dell'*Euridice* (1) scrisse: « Benchè dal signor Emilio del Cavaliere, prima che da ogni altro ch'io sappia, con maravigliosa invenzione ci fusse fatta udire la nostra musica sulle scene; piacque nondimeno a' signori Jacopo Corsi e Ottavio Rinuccini (fin l'anno 1594) che io, adoperandola in altra guisa, mettessi sotto le note la favola di *Dafne*... ».

Il Della Valle (2), dopo aver enumerato alcuni famosi cantanti fioriti tra la fine del secolo decimosesto e il principio del seguente, osserva: « Però tutti costoro, da' trilli e passaggi in poi e da un buon mettere di voce, non avevano quasi nel cantare altra arte. Del piano e del forte, del crescere la voce a poco a poco, dello smorzarla con grazia, dell'espressione degli affetti; del secondar con giudizio le parole e i loro sensi; del rallegrar la voce o immalinconirla; del farla pietosa o ardita quando bisogni, e di simili altre galanterie che oggidì da' cantori si fanno in eccellenza bene, in quei tempi non se ne ragionava, nè in Roma almeno se ne seppe mai novella, infinchè dalla buona scuola di Firenze non ce la portò ne' suoi ultimi anni il signor Emilio de' Cavalieri che, prima di tutti, ne diede in Roma buon saggio in una Rappresentazioncella nell'Oratorio della Chiesa nuova, alla quale io, assai giovanetto, mi trovai presente ».

Da ultimo il Doni là dove narra dell'*Origine che ebbe a' tempi nostri il cantare in scena* (3) scrisse: « In ogni tempo s'è costumato di frammettere alle azioni drammatiche qualche sorte di cantilene, o in forma d'intermedi tra un atto e l'altro, o pure dentro l'istesso atto, per qualche occorrenza del soggetto rappresentato. Ma quando si cominciassero a cantare tutte le azioni intere, fresca ne è

(1) Firenze, Marescotti, 1600.

(2) *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata* [1640] in Doni, *De' Trattati di musica*, Firenze, 1763, vol. II, pp. 249 sgg.

(3) *Trattato della musica scenica*, cap. IX, nell'*Op. cit.*, p. 22.

ancora la memoria; perciocchè avanti a quelle che fece il signor Emilio del Cavaliere, gentiluomo romano, e intendentissimo della musica, non credo si sia praticato cosa che meriti di essere mentovata. Di costui va attorno una rappresentazione intitolata: *Dell'anima e del corpo*, stampata qui in Roma nel 1600..... Conviene però sapere che quelle melodie sono molto differenti dalle odierne che si fanno in istile comunemente detto recitativo, non essendo quelle altro che ariette con molti artifizi di ripetizioni, echi e simili, che non hanno che fare niente con la buona e vera musica teatrale, della quale il signor Emilio non potè aver lume per mancamento di quelle notizie che si cavano dagli antichi scrittori..... ». E continua a criticare le innovazioni e i postulati artistici del Cavalieri esposti nella prefazione all'*Anima e Corpo* (1).

La priorità adunque, per concorde attestazione, è indubitata; discutibile è invece la tecnica musicale adoperata dal Cavalieri: la quale il Doni abbassa certamente troppo riducendola a contenersi entro gli artifizi madrigaleschi, mentre il Peri e il Della Valle e anche la signora Caterina, che certamente scriveva senza preconcetti, le riconoscono una certa novità.

Ma quale questa si fosse e in quali limiti nessuno può giudicare essendo perduti i melodrammi della Guidiccioni, perchè l'*Anima e Corpo* è posteriore all'affermazione della riforma del Corsi, del Peri e del Caccini con la *Dafne* e l'*Euridice* e il *Rapimento di Cefalo*.

E però credo giusto in fondo il giudizio del Baini che riteneva il Cavalieri « per un genio grande ed uno de' principali restauratori

---

(1) Anche nel capitolo XL (p. 115), critica per incidenza l'opinione del Cavalieri che nell'antichità i cantanti talvolta « non solo cantassero e ballassero insieme, ma anco suonassero » e in conseguenza la proposta di lui di fare altrettanto. — Anche nella prima redazione del *Trattato cit.* (*Op. cit.*, vol. II, p. 95) nel cap. XXV è un passo che avrebbe dovuto stare nel cap. XXXIX della seconda redazione, dove invece manca: « Ma quanto al luogo de' sonatori, benchè il sig. Emilio dia per precetto che si mettano in luogo dove non si vedano, forse per quella piccola ragione detta di sopra, dirò sinceramente che per parer mio staranno molto meglio in qualche luogo conspicuo, come in un palco un poco più basso nella scena..... ».

della musica vocale unita al suono (1); e anche per certi principî estetici e per certe norme esecutive espresse nella famosa prefazione dell'*Anima e Corpo*, il Rolland da ultimo ebbe a dire: « Gluck et Wagner ont bien peu ajouté à ces règles; peut-être même font-elles preuve de plus de largeur d'esprit et d'une entente supérieure des exigences scéniques » (2).

Laura Guidiccioni Lucchesini ed Emilio de' Cavalieri, e per la fusione de' loro spiriti e per la intimità della vita, vanno adunque considerati senza fallo come coloro che, a parte la capacità tecnica, dettero per primi la forma del melodramma nell'accordo della poesia con la musica.

ANGELO SOLERTI.

---

(1) *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Gio. Luigi Palestrina*, ecc., Roma, 1828, t. I, p. 132, *n.* 215. — Anche il giudizio del FÉTIS (*Biographies*) è favorevole.

(2) *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, Thorin, 1895, p. 82.

APPENDICE

La Cieca | *Madrigali* | *a cinque voci* | *di* Marsilio Casentini | *Maestro di Cappella di Gemona* | *Libro quarto nouamente composto, et dato in luce Con privilegio* | [stemma] | *In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1609.*

Scherzo I (1).

Cieco, Amor, non ti cred'io;
Ché fai cieco il desio
Di chi ti crede;
Che s'hai pur poca vista, hai minor fede,
Cieco o no, mi tenti invano;
E per girti lontano
Ecco m'allargo;
Ché così cieco ancor, vedi più d'Argo.
Così cieco m'annodasti,
E cieco m'ingannasti;
Hor che vo sciolto,
Se ti credessi più sarei ben stolto.
Fuggi e scherza pur, se sai;
Già non farai *tu che in te mi fidi*
Perché non sai scherzar se non *m*'ancidi.

Parlo misero ò taccio? (2)
S'io taccio
Che soccorso havrà il morire? ij ij
S'io parlo che perdono avrà l'ardire?
Taci, che ben s'intende
Chiusa fiamma talhor da chi l'accende.
Parla in me la pietate,
E dire quel bel volto al crudo core:
Chi può mirarmi e non languir d'amore?

---

(1) Guarini, atto III, sc. II. — Pongo in corsivo le varianti di minore importanza dal testo del *Pastor fido;* non tengo conto delle ripetizioni dovute alla frase musicale.

(2) Questa strofe non è del Guarini.

Ch'i t'ami, *e ami* più della mia vita (1)
Se tu nol sai, crudele,
Chiedilo à queste selve
Che te'l diranno
E te'l diran con esse
Le fere lor e i duri sterpi e i sassi
Di questi alpestri monti,
Ch'i ho sì spesse volte
Intenerito al suon de' miei lamenti.

Ma che bisogna far cotanta fede
De l'amor mio, dov'è bellezza tanta?
Mira quante vaghezze ha il ciel sereno
Quante la terra; e tutte
Raccogli in picciol giro: indi vedrai
L'alta necessità de l'ardor mio.
E come l'acqua scende e 'l foco sale
Per sua natura, e l'aria vaga, e posa
La terra, e 'l ciel s'aggira,
Così naturalmente a te s'inchina
Come a suo bene, il mio pensiero; e corre
A le bellezze amate
Con ogni affetto suo l'anima mia. (2)

Deh bella e cara e sì soave un tempo
Cagion del viver mio, mentre a Dio piacque;
Volgi una volta, volgi
Quelle stelle amorose
Come le vidi mai, così tranquille
E piene di pietà, prima ch'i moia;
Che 'l morir mi fia dolce:
E dritto è ben che se mi furo un tempo
Dolci sogni di vita, hor sien di morte
Quei begl'occhi amorosi;
E quel soave sguardo
Che mi scorse ad amare,
Mi scorga anco a morire;
E chi fu l'alba mia
Del mio cadente dì l'Espero hor sia (3).

Ma à chi parlo, infelice! A un muto marmo?
Dimmi almen: mori,
E morir mi vedrai.
Questa è ben, empio Amor, miseria estrema
Che sì rigida Ninfa
E del mio fin sì vaga,

---

(1) Guarini, atto III, sc. III.
(2) Qui sono tralasciati quindici versi, e poi prosegue conforme al Guarini.
(3) Anche qui sono tralasciati quattro versi.

Perchè gratia di lei
Non sia la morte mia, morte mi neghi,
Nè mi risponda, e l'armi
Al mio morire (1).

Scherzo II.

Ma *tu*, perfido cieco, (2)
Mi chiami a scherzar teco;
Ed ecco scherzo
E col piè fuggo
E con la man ti sferzo; (3)
Ti pungo ad hora ad hora;
Nè tu mi prendi ancora,
O cieco Amore,
Perchè libero ho il core.

Cruda Amarilli, (4)
Che col nome ancora
D'amar, ahi lasso! amaramente insegni
Amarilli del candido
Ligustro più candida e più bella,
Ma dell'aspido sordo
E più sorda e più fera e più fugace,
Poichè col dir t'offendo,
I' mi morrò tacendo.

O Mirtillo, Mirtillo, anima mia, (5)
Se vedesti qui dentro
Come sta il cor di questa
Che chiami crudelissima Amarilli;
So ben che tu di lei
Quella pietà che da lei chiedi lamenti.
O anime in Amor troppo infelici! (6)
Perchè, crudo Destino,
Ne disunisci tu s' Amor ne stringe?
E tu perchè ne stringi
Se ne parte il Destin perfido Amore?

---

(1) Qui il testo del *Pastor fido* legge:

Nè mi risponda e l'arme
D'una sola sdegnosa e cruda voce
Sdegni di profferire
Al mio morire.

(2) Torna addietro alla scena II.

(3) Sono tralasciati due versi.

(4) Guarini, atto I, sc. II.

(5) Guarini, atto III, sc. IV.

(6) Sono tralasciati due versi.

Anima ingrata e cruda, (1)
Se tu vuoi pur ch'io mora
Famelico d'un tuo bacio e d'una sola
Cortese tua parola,
Che per lungo servir non ebbi ancora,
Non mi negar almeno
Per sepolcro de l'alma il tuo bel seno:
Ché non ritrovo, hai lasso!
Del mio indegno morir più duro sasso.

Anima mia, perdona (2)
A chi t'è cruda sol dove pietosa
Esser non può; perdona a questa, solo
Nei detti e nel sembiante
Rigida tua nemica, ma nel core
Pietosissima amante;
E se pur hai desio di vendicarti
Deh qual vendetta haver tu puoi maggiore
Del tuo proprio dolore?
Che se tu sei 'l cor mio
Come sei pur malgrado
Del cielo e della terra;
Qual' hor piangi e sospiri
Quelle lagrime tue sono il mio sangue,
Que' sospiri il mio spirto e quelle pene
E quel dolor che senti
Son miei non tuoi tormenti.

Scherzo III.

Sciolto cor fa piè fugace. (3)
A tuoi vezzi mentiti, a' tuoi diletti,
E torno e non mi prendi,
E sempre invan m'attendi,
O cieco Amore;
Perché libero ho il core.

Stella, che scintillando (4)
Fiammeggi in terra più che il sole in cielo,
Mentre che fissa errando
Fai gir più di mill'alme inamorate
In mezzo il foco e 'l gelo,
Delle tue luci amate,
Io dopo lunghi affanni
A te, fior di bellezza,
Consacro col mio cor il fior de gl'anni.

---

(1) Questa strofa non è del Guarini.

(2) Guarini, atto III, sc. IV:

E tu, Mirtillo, anima mia, perdona.

(3) Guarini, atto III, sc. II; ma sono tralasciati quattro versi.

(4) Di qui innanzi nulla più v'è del Guarini, e certamente i seguenti sono madrigali staccati che nulla più hanno che vedere col *Giuoco della Cieca*.

Non temer, non temere,
Filli, ch'io scopra l'amoroso ardore
Ch'ogn'hor m'infiamma il core:
Muto amante morrommi.
E se pur temi che tacer la bocca
Non possa il dolce che dal cor trabocca,
Tu mi contenta: della bocca mia
Dolce sigillo la tua lingua sia.

Che veggio ohimé? ohimé che sento?
Filli che già pietosa
Lagrimò il mio tormento,
Hor crudel e sdegnosa
Prende de miei martir gioia e contento.
O miseria inaudita!
S'io cangiar devea sorte
A che non cangiar pria la vita in morte?

All'apparir della pomposa Aurora (1),
Di fior vaga corona
Cingea l'amata chioma
Alla mia Filli à l'Idol mio gentile
Esca vera d'Amor vero Focile.

Quando all'alte bellezze
Scorsi da rose inteste
Illustre inganno farsi,
Al biondo crin ond'arsi
La ghirlanda levai dal nobil loco,
Alta cagion del mio amoroso foco,
Ché tal beltà ch'ogni bell'alma impera
Fa scorno altier à i fior di primavera.

Queste lagrime amare
Che son ne gl'occhi miei già fatte eterne,
Luci d'un sguardo avare,
M'han fatto cieco
E della notte amante.
E all'orecchie interne à le notturne voci
Come i sguardi del dì torvi e feroci
Huom muto, cieco errante
Mostro farò del tuo crudel sembiante.

Scherzo IV.

Mira, nume trionfante, (2)
A cui dà il mondo amante
Empio tributo,

(1) Di qui la musica non è più di Marsilio, ma di Silao Casentini.
(2) Guarini, atto III, sc. II.

Ecco 'l battuto
Si come à i rai del sole
Cieca nottola suole
Ch'ha mille augei d'intorno,
Che le fan becco e scorno,
Ed ella picchia
Col becco invano
E s'erge e se rannicchia
Chi 'l tergo e chi le gote,
Si stimola e percote
E poco vale
Perchè stendi gli artigli o batti l'ale,
Gioco dolce ha pania amara
E ben l'impara,
Augel che vi s'invesca
Non sa fuggir Amor chi seco tresca.

Le centenaire d'un compositeur suisse célèbre:

Louis Niedermeyer.

Notre petit pays, la Suisse, a produit quelques musiciens remarquables : *Senfl*, *J. J. Rousseau*, *Schnyder de Wartensee*, *Naegeli*, *Raff*, *Bovy-Lysberg*, *Franz Grast*, etc., pour ne citer que les plus connus.

Parmi tant de célébrités musicales suisses du temps passé, le nom de *Louis Niedermeyer* brille au firmament de l'art comme une étoile de première grandeur.

Il m'a paru opportun de remettre en lumière le nom et les travaux de cet artiste distingué à l'époque même qui rappelle le jubilé séculaire de sa naissance, et de rendre à sa mémoire l'hommage qu'il mérite à tant d'égards.

En effet, s'il convient de s'intéresser aux artistes musiciens suisses de la génération présente et d'encourager leurs efforts et leurs productions, il ne faut pas méconnaître les prédécesseurs, ni oublier leurs travaux qui, pour une large part, ont contribué au bon renom artistique de notre patrie.

C'est non seulement un devoir, mais aussi un acte de reconnaissance respectueuse.

Le fils de l'illustre maître, M. le Baron de Niedermeyer, a publié une biographie complète de son père. Ce livre, vrai monument de piété filiale, a paru sous le titre : « *Vie d'un Compositeur Moderne* (1802-1861), *avec une introduction par C. Saint-Saëns*, de l'Institut. Paris, Librairie Fischbacher (1893) ».

C'est un ouvrage fort bien écrit et très documenté, d'une lecture attrayante et attachante à la fois, qui pourra être lu avec un grand intérêt et un profit véritable pour tout artiste sérieux, et auquel j'ai fait de nombreux emprunts pour la présente monographie.

D'ailleurs, le plus bel hommage que la jeune école musicale Suisse, puisse rendre aux mânes des grands artistes, leurs compatriotes, c'est de s'inspirer de l'exemple qu'ils ont laissé d'une vie laborieuse, mise au service de l'art et de son avancement.

Louis Niedermeyer naquit à Nyon, le 27 avril 1802. Le père, Georges-Michel Niedermeyer, dirigeait la manufacture de faïences de Nyon, qui jouissait d'une grande réputation; elle décorait la faïence dans le goût en faveur à la manufacture de Sèvres.

Louis Niedermeyer montra dès son enfance des dispositions remarquables et un goût ardent pour la musique. Son père imbu des sentiments artistiques particuliers à la race allemande, encouragea vivement ces tendances, et lui enseigna ce qu'il savait. Le père jouait du clavecin et du violon et connaissait les notions d'harmonie.

A dix-sept ans, après avoir fait ses classes au Collège de Nyon et dans une institution de Genève, désireux de se vouer tout entier aux études musicales, Louis Niedermeyer obtint de son père l'autorisation d'aller les entreprendre dans un pays offrant plus de ressources que la Suisse. Il se rendit d'abord à Vienne. Pendant le séjour de deux ans qu'il fit dans la capitale de l'Autriche, il perfectionna l'étude du piano par l'enseignement de Moschelès, et il travailla l'harmonie et la composition sous la savante direction de Forster. Au premier de ces maîtres il dut les qualités d'exécution et de style qui distinguaient alors l'école allemande, et le second lui donna la connaissance parfaite du contre-point et de la fugue (1).

De Vienne, Niedermeyer se rendit à Rome en 1820, et il continua à étudier avec Valentino Fioravanti, maître de la chapelle pontificale. Il trouva auprès de lui une bonne direction pour l'art d'écrire la musique vocale.

(1) Il est vraiment étonnant, que pendant son séjour à Vienne, Niedermeyer ne semble pas avoir fait la connaissance de Beethoven; cependant, Moschelès qui était en relation avec le grand maître, a dû entretenir son élève de l'éminent artiste et de ses œuvres sublimes ?...

Après un an de séjour à Rome, le jeune artiste partit pour Naples, où il s'appliqua, guidé par les leçons de Zingarelli, à compléter et à perfectionner ses études antérieures. Dans cette ville, il se lia avec Rossini, qui conserva pour lui une grande amitié et pour son talent une parfaite estime.

Encouragé par le maëstro auquel il soumettait ses essais, il composa un petit opéra, *Il reo per amore*, qui fut représenté sur le théâtre del Fondo. Cet ouvrage obtint quelque succès. La partition obtint l'approbation de Rossini avant d'être portée au théâtre. Le jeune compositeur était plein d'ammiration pour le maëstro qui, quoique plus âgé de dix ans, le traitait en camarade, et lui soumettait tout ce qu'il écrivait. Lui portant un jour un des principaux airs du petit ouvrage, qu'il avait beaucoup et peut-être trop travaillé, il trouva Rossini se disposant à une visite chez une grande dame, et fort occupé de sa toilette.

Tout en se rasant de près et en ajustant sa cravate, en revêtant le gilet de cachemire à grands ramages dont il conserva toujours la mode, le maître commence la lecture du morceau et la finit en descendant l'éscalier.

Près de passer la porte, il rend le manuscrit à Niedermeyer et lui dit que sa composition ne vaut rien.

— Vous jugez bien vite et sans regarder, dit l'élève un peu vexé.

— Tu crois cela, eh bien, écoute: et il lui chanta l'air.

— Tu vois, même dit par moi, c'est terne et plat; je sais pourtant nuancer un morceau de musique; et il n'y a rien dans le tien.

Niedermeyer convaincu déchira la page.

Le jeune artiste, heureux de pouvoir mettre à profit de si précieux conseils, resta deux ans à Naples, et après quelques mois passés à Nyon dans sa famille, il vint à Paris en 1825.

C'est alors que, complètement inconnu, il donna à l'éditeur Pacini sa mélodie *du Lac*, composée à Nyon, sur la Méditation de Lamartine. Le compositeur avait su s'élever à la hauteur du poète, et il était parvenu à le satisfaire à moitié.

Voici en quels termes Lamartine s'exprime au sujet de la composition de Niedermeyer:

" On a essayé mille fois d'ajouter la mélodie plaintive de la musique au gémissement de ces strophes. On a réussi une seule fois; Niedermeyer

a fait de cette ode une touchante traduction en notes. J'ai entendu chanter cette romance, et j'ai vu les larmes qu'elle faisait répandre.

" Néanmoins, j'ai toujours pensé que la musique et la poésie se nuisaient en s'associant. Elles sont l'une et l'autre des arts complets : la musique porte en elle son sentiment ; de beaux vers portent en eux leur mélodie „.

La mélodie du *Lac* fit son chemin et son succès s'est étendu même au delà de l'Europe.

En peu de temps le *Lac* fut suivi de l'*Isolement*, de l'*Automne*, du *Soir*, de l'*Invocation*, du *Cinq Mai*, du *Poète mourant*, etc., sur des poésies de Lamartine, de Manzoni et de Millevoye.

Niedermeyer se faisait connaître aussi par un talent de pianiste des plus sérieux, et il publiait quelques morceaux de piano. Il était fort recherché dans les salons, mais jamais il ne voulut se produire dans les concerts publics ; il n'ambitionnait pas le succès de l'exécutant, et ayant débuté par la composition, sans avoir à tirer ressources de la virtuosité, il se refusa toujours à mettre sa personne en évidence.

Cette résolution bien arrêtée le brouilla avec son maître Moschelès : celui-ci, dans un séjour à Paris, avait organisé un grand concert, et malgré l'opposition violente de son ancien élève, voulant avoir son concours pour tenir le piano d'accompagnement, il fit porter son nom sur les affiches et les programmes. Niedermeyer tint bon contre cette tentative de contrainte ; il ne parut pas au concert, et il fallut chercher un pianiste dans la salle pour le remplacer.

Le 15 juillet 1828, le jeune musicien fit représenter au théâtre royal italien un opéra en deux actes : *La Casa nel bosco.*

Fétis en fit l'éloge immédiatement après la première représentation dans sa revue musicale de l'année et prédisait la carrière savante et justement estimée que devait fournir le compositeur.

Le libretto de *La Casa nel bosco* n'est autre que celui de l'Opéra comique intitulé : *Deux mots* ou *Une Nuit dans la forêt.*

Parlant de l'auteur de la musique, Fétis dit : « M. Niedermeyer, auteur de la musique de cet ouvrage, est, dit-on, très jeune ; il étudia à Naples et y fit la connaissance de Rossini qu'il intéressa par son enthousiasme pour son art et par sa modestie ; il en reçut des conseils sur ce qui concerne la composition de la musique dramatique. Si l'on ne m'a pas induit en erreur, M. Niedermeyer a écrit pour

un des théâtres secondaires de Naples un opéra en un acte qui eut quelque succès. Celui qu'il vient de donner (*La Casa nel bosco*) est une production de ses premières années; il l'a retouchée pour la mettre en état de paraître devant le public de Paris.

« La musique de M. Niedermeyer appartient plus à l'école allemande qu'à l'italienne. Mozart est évidemment le compositeur dont la manière est plus en harmonie avec son goût, car on trouve à chaque instant dans son opéra des formes harmoniques analogues à celles que ce grand musicien affectionnait. Toutefois l'auteur de *La Casa nel bosco* ne se borne pas à être imitateur. Son sentiment dramatique est très bon, il comprend bien les effets de la scène, et sait réunir les formes du chant italien à celles de la vigoureuse harmonie germanique. Son instrumentation est élégante, ses instruments à vent sont bien disposés. Mais il use trop des productions de septième dominante pour moduler; il résulte un peu de monotonie du retour fréquent de ce moyen. Je lui conseille aussi de couper quelques-unes de ses cadences finales et de ses Strettes qu'il répète toujours deux fois, ce qui parait long et froid.

« L'introduction, le trio qui suit, le duo chanté par M^lle^ Blasis et Zucolli, et l'air de ce dernier sont des morceaux distingués. Le quatuor est bien jusqu'à l'allégro final, mais ce dernier mouvement manque d'effet et gâte le commencement du morceau. De ce moment, M. Niedermeyer me semble s'être refroidi; je ne sais si le peu d'effet des dernières scènes tient à leur exécution ridicule, mais je sais qu'il serait nécessaire ou de rendre cette exécution meilleure ou de retoucher cette partie.

« Cet essai du talent d'un jeune compositeur a été applaudi et méritait de l'être; l'audition n'a pas exigé d'un artiste sans expérience tout ce qu'il demande à des talents formés; il s'est souvenu que Mozart a débuté par *Mithridate* et *Lucio Silla* qui ne promettaient pas *Don Juan*, les *Noces de Figaro*, ni la *Flûte enchantée*, et qu'on n'aurait pas prévu le génie de l'auteur du *Barbier*, d'*Othello* et de *Moïse*, dans la *Cambiale di Matrimonio*, ni dans la *Scala di Seta*. La *Casa nel bosco* n'est pas un ouvrage de premier ordre, mais c'est un chef-d'œuvre en comparaison des *Pastorella feudataria* et d'autres productions de même force de *Vaccai* et *Consorts* ».

La *Casa nel bosco*, bien accueillie par les artistes et par le pu-

blic, eut un nombre honorable de représentations. L'ouverture réduite pour piano et à quatre mains, fut plusieurs fois jouée dans les concerts par le jeune Liszt et un pianiste alors en vogue, Schuncke.

A mon avis, c'était une bonne fortune pour Niedermeyer, que d'avoir été jugé par un musicien savant tel que Fétis. En effet, il est incontestable, que les jugements et les critiques faites par des dilettantes n'ont aucune valeur au point de vue musical, car ce ne sont en réalité que des imitations et des clichés sans originalité. Une critique musicale doit, avant tout, être instructive, aussi bien pour le simple lecteur que pour celui qui en est l'objet. Or, une véritable critique ne peut remplir cette condition primordiale, que si elle est accompagnée d'exemples notés. Il faut que le critique mette sous les yeux du lecteur des extraits des passages qui lui paraissent entachés d'erreurs quelconques, soit les fautes de la déclamation musicale, s'il s'agit d'une œuvre dramatique, soit celles de la forme, du style, de l'harmonie, de l'instrumentation, etc., s'il s'agit d'une œuvre symphonique.

Quelques mesures notées, des endroits incriminés, apprendront plus au lecteur que maintes pages de dissertations.

Tout les verbiages fait sur des œuvres musicales par des amateurs qui s'érigent en critiques, ne sont, en somme, que de faibles élucubrations et leur œuvre disparaît en tant qu'écriture. Le scepticisme, le manque complet de principes, l'épicuréisme de la décadence s'y étalent à l'aise. Ils excellent à amplifier le lieu commun. En outre, ces chroniqueurs ont coutume de porter aux nues des talents souvent bien modestes et de prendre des lanternes pour des étoiles ! Là comme partout d'ailleurs, ceux qui ne font rien se montrent particulièrement sévères pour ceux qui font quelque chose.

Les écrits de Fétis, de Berlioz, de Schumann, de Liszt, de Wagner et d'autres *musiciens,* garderont toujours leur valeur artistique, on les relira toujours avec plaisir et profit.

On pourra objecter que les critiques faites par des *musiciens* ne sont pas toujours exemptes de partialité et d'un certain parti-pris. Cela est vrai ; la cause de ce grave défaut réside dans la jalousie qui anime les musiciens les uns contre les autres, qui les rend aveugles sur leur mérites réciproques. C'est surtout parmi les jeunes aspirants compositeurs que sévit cette manie funeste de dénigrer

systématiquement toute œuvre créée en dehors de leur coterie et d'êtres irrévérencieux pour tout ce qui commandait naguère le respect.

D'ailleurs, un simple compte-rendu d'une représentation théâtrale ou d'un concert, ne doit pas être pris pour une critique, dans le sens élevé qui s'attache à ce mot; il n'exprime, en définitif, qu'une opinion personnelle, toujours sujette à caution.

Après ce début à Paris sur une scène de premier ordre, le jeune compositeur s'effaça pendant quelques temps, pour s'adonner à des soins et à des intérêts privés, et il se borna à composer quelques mélodies.

Dès la fin de 1828, il était revenu auprès de son père, dont la santé était fort chancelante, et après avoir eu la douleur de le perdre, le 4 décembre 1829, il continua à habiter la maison de Nyon avec la mère et sa plus jeune sœur.

Entre temps Rossini venait de donner *Guillaume Tell* au Grand Opéra de Paris au mois d'août 1829. L'éditeur de ce chef-d'œuvre, M. Troupenas, probablement sur la récommandation de l'illustre compositeur, confia la réduction de la partition pour chant et piano, à Niedermeyer, qui s'acquitta de cette tâche difficile et laborieuse avec une grande habileté qui mérite des éloges. Ce travail considérable, Niedermeyer le fit pendant son séjour à Nyon. D'ailleurs, c'est toujours la même transcription qui sert encore actuellement; mais la modestie de Niedermeyer était si grande qu'il ne voulut pas que son nom figurât sur le frontispice de la partition à côté de celui de Rossini. Voilà pourquoi les admirateurs de Rossini ignoraient et ignorent encore ce détail important, que je suis heureux de faire connaître et de mettre en lumière.

Le 26 octobre 1831, Niedermeyer se maria avec Jeanne-Suzanne-Charlotte des Vignes de Givrins. Cette alliance lui apporta une fortune, fort belle pour l'époque, et elle l'apparenta avec l'aristocratie des cantons de Vaud et de Genève.

Après son mariage, Niedermeyer continua à résider en Suisse, où il s'installa dans l'ancienne châtellerie de Genollier, propriété de sa femme. Le domaine, situé au pied du Jura, au point culminant de la plaine qui descend jusqu'aux bords du Léman, était vaste, et selon la coutume d'alors, il était exploité, pour le compte du maître, par des valets et des ouvriers à ses gages.

Niedermeyer, dont la première jeunesse, s'était passée à la cam-

pagne pour laquelle il avait un goût prononcé, s'occupa de la surveillance des travaux agricoles et ne chercha plus dans la musique qu'un délassement à ses occupations champêtres. Il se passionna pour le jeu de l'orgue : il avait chez lui un instrument de seize jeux, construit par le célèbre facteur Moser, qui avait fait les orgues réputées de Fribourg. Sur son grand orgue, Niedermeyer se livrait à l'improvisation, et il y exécutait la musique des grands maîtres allemands, les Bach et les Haendel.

C'est là, sans doute, que, s'identifiant à leurs traditions, il prit le goût de la musique classique et religieuse, et conçut les premiers germes des idées qu'il devait mettre plus tard à exécution, pour faire revivre les sains principes de l'art, pour rendre aux chants sacrés leur vrai caractère et établir une démarcation entre l'église et le théâtre.

En 1834, Niedermeyer quitta la Suisse et se rendit en Belgique pour professer l'enseignement musical dans un institut, qui était en quelque sorte une école universelle pour différentes carrières, soit pédagogiques, soit techniques, soit artistiques. Mais cet établissement, qui entraînait des frais considérables, ne put se soutenir longtemps, et ses fondateurs durent renoncer à l'entreprise qu'ils avaient formée.

En 1836, Niedermeyer revint à Paris pour y composer son premier grand opéra en cinq actes *Stradella*, sur les paroles d'Émile Deschamps et d'Émilien Pacini. La première représentation de *Stradella* fut donnée à l'Académie royale de musique le vendredi 3 mars 1837. Habeneck dirigeait l'orchestre, et l'illustre Halévy qui avait déjà donné la *Juive*, tenait l'emploi de chef du chant.

L'éditeur de musique Pacini, dans un mémoire écrit par lui, raconte ce qui suit :

" Je donnai vingt-six mille francs à Niedermeyer pour la partition et deux mille pour qu'il y fît les accompagnements de piano, afin qu'il conservât toutes les finesses de l'harmonie. Je fis graver la partition avec orchestre et pour piano, je fis réduire tout l'opéra pour musique militaire, pour deux flûtes, pour deux violons : je fis faire des airs de piano par Henry Herz, par Jacques Herz, Kontski, Lorenzo, Morker, six airs de danse arrangés par Niedermeyer lui-même, tous ces morceaux à quatre-mains, deux quadrilles par Jullien, deux par Musard, un par Fessy : on ne jouait que du *Stradella* ! ".

Ce fut donc un succès décidé et le compositeur eut une bonne presse. Parmi les nombreux compte-rendus qui parurent après la pre-

mière représentation de *Stradella*, je citerai celui de la *Gazette musicale de Paris*, du 5 mars 1837, supposant qu'il émane de la plume d'un musicien compétent appréciant en ces termes la nouvelle œuvre de Niedermeyer :

" L'auteur de *Stradella* s'était déjà fait connaître avantageusement à Paris par plusieurs compositions gracieuses, entre autres *le Lac* de M. de Lamartine, morceau fort goûté dans les salons, et par un petit ouvrage intitulé, *La Casa nel bosco* qui eut quelques représentations au théâtre italien. Son style est généralement clair, simple et gracieux sans viser trop à l'originalité et à l'énergie. Il aurait dû, peut-être, se tenir en garde contre sa facilité et chercher d'avantage à atteindre les formes grandioses, les accents passionnés, les harmonies vivement colorées, sans lesquels on ne parvient guère, à l'opéra surtout, à émouvoir le public. Nous sommes, à cette heure, si blasés, si indolents, que les artistes doivent toujours tenir compte de l'espèce de léthargie où nous sommes. plongés, et ne pas s'attendre à nous en tirer sans quelques efforts pour arriver à l'imprévu.

" La sérénade du premier acte et le dialogue suivant entre Stradella et sa maîtresse sont bien écrits pour la voix et d'un bon sentiment mélodique ; on y retrouve trop de ces tournures propres à notre temps. C'eût été le cas de chercher à reproduire les formes de l'époque reculée où se passe l'action, formes admirables, dont la tradition grâce aux savants travaux de M. Fétis n'est pas encore perdue. On pourrait appliquer ce reproche à la plupart des scènes où le musicien n'avait à peindre que les mœurs musicales de ses personnages. Le trio du second acte, entre M.elle Falcon, Nourrit et Dérivis passe avec raison pour le meilleur morceau de l'ouvrage ; la mélodie en est franche, l'expression vraie, tout y est à sa place, et au milieu, une modulation inattendue vient varier avec bonheur la teinte un peu uniforme de l'harmonie. La scène précédente, celle où Stradella retrouve sa maîtresse dans le palais du doge, est traitée un peu mollement ; on n'y reconnaît pas ce mélange d'anxiété, de crainte, de joie et d'espérance qui doit agiter l'âme des deux amants italiens, dont l'un est artiste, dans une entrevue si pleine de joies et de dangers; aussi les qualités contraires n'en brillent elles que davantage dans le trio dont nous venons de parler. Un autre trio se fait remarquer par un mérite tout différent : c'est celui où l'envoyé du doge fait son marché avec les deux bravi, et surmonte peu à peu, à force d'or, leurs scrupules religieux et leur admiration pour le célèbre chanteur désigné à leurs coups. Ici le caractère bouffe a été favorable au compositeur, que le poète, d'ailleurs, avait servi à souhait. Rien de plus spirituel et de plus animé que le dialogue de ces trois personnages ; et dire que la musique n'en dépare pas les vers, c'est en faire un bel éloge.

" Les couplets à boire que chante Levasseur sont peut-être ce qu'il y a de plus original dans la partition ; ils ont une physionomie tranchée, mordante même, qui ne se manifeste pas ailleurs, et l'orchestre en est très bien écrit.

" Nous aimons moins les airs de danse que le compositeur semble avoir écrits à contre-cœur. Le *Saltarello*, entre autres, est vraiment commun ; il rappelle toutes les tarentelles données à l'Opéra depuis dix ans. Les

chœurs sont aussi ternes et sans animation, bien que disposés avec intelligence, et toujours écrits d'une façon avantageuse à l'émission de la voix. L'air de Mlle Falcon a des défauts et des qualités analogues; elle le chante du reste avec une aisance admirable et sa voix y domine l'orchestre sans le moindre effort. Nous n'avons pas bien compris l'intention du compositeur dans la scène des comédiens au quatrième acte; le bruit dont il s'était montré sobre, jusque là, devient tel dans l'orchestre que les choristes, assez nombreux pourtant, dont la scène est alors couverte, s'époumonnent en pure perte, et qu'il est absolument impossible de saisir le moindre son de leurs voix.

" En somme, M. Niedermeyer, dans cet ouvrage a fait preuve de beaucoup de talent; mais ce talent à en juger par une première impression, se fût exercé probablement avec plus d'avantages sur un sujet moins vaste et plus en harmonie avec sa nature tranquille et ses douces habitudes...

Cet ouvrage a obtenu du succès; les auteurs ont été nommés au milieu des applaudissements. *Stradella* fut la dernière création de Nourrit, qui y obtint un grand succès.

Le célèbre compositeur F. Halévy dans son livre intitulé : *Derniers souvenirs et portraits*, donne au sujet du ténor Nourrit, les détails suivants :

" Le rôle de Stradella est le dernier que Nourrit ait créé. Il y a de beaux morceaux dans cet ouvrage, dont une anecdote bien connue, vraie ou supposée, a fourni le sujet. On raconte que Stradella attendrit par la beauté de son chant le cœur d'assassins soudoyés pour lui donner la mort, et qu'il fit tomber le poignard de ces mains habituées au crime.

" La scène principale, très bien traitée par le compositeur, très bien chantée par Nourrit, produisit un grand effet. Le trio des spadassins écrit avec une habileté remarquable, souvent chanté dans les concerts, est vivement apprécié ".

Après le départ de Nourrit, Duprez chanta le rôle. M. Duprez, toujours jeune dans sa verte vieillesse, a consigné dans une lettre toute récente ses souvenirs sur le rôle qu'il remplissait avec tant de charme et de talent :

" ...A peine arrivé à Paris et après des débuts heureux, Mlle Taglioni, quittant l'Opéra, y donna une représentation d'adieux. *Stradella* était nouveau, et je l'étais aussi ; on me pria d'y chanter l'acte de l'église et je m'empressai de l'apprendre. Après son succès, le maître y ajouta un grand air d'une belle facture, et tout l'ouvrage fut repris avec un certain nombre de représentations.

" Malheureusement il se trouvait en concurrence avec la résurrection de *Guillaume Tell* et la presque nouveauté des *Huguenots*. Les directeurs ne visent qu'à l'argent, et *Stradella* n'atteignait peut-être pas le

chiffre des recettes des deux opéras rivaux. Le directeur crut devoir l'abandonner. Je l'ai d'autant plus regretté que l'œuvre est belle, mélodique et dramatique. Elle a les éléments essentiels de toute musique, mélodie, harmonie et rythme, que les nouveaux remplacent aujourd'hui par une vaine science, orchestrale et bruyante:

> Leur musique n'est plus que sonorité forte,
> Que parfois, en criant, la voix humaine escorte;
> Mais sans mélodie, eh ! qu'importe cet art!
> C'est un bruit continu, diffus, confus, bavard,
> Ennuyeux, fatigant comme une rapsodie.
> L'opéra veut du chant et de la mélodie!
> Triomphe donc, musique des Teutons !
> Mais devant toi je tiens droite l'échine.
> Je ne suis pas du troupeau de moutons
> Et je suis fière de ma race latine.

" Pardonnez-moi cette opinion tranchante. Mais je préfère la musique du temps de Niedermeyer à celle d'aujourd'hui ".

Les représentations de *Stradella* se succédèrent en 1837 et 1838.

A partir de 1840, l'opéra fut réduit en trois actes pour accompagner les nombreux ballets qui furent mis au répertoire: *La Fille mal gardée*, *Le Dieu et la Bayadère*, *Le Diable amoureux*, *Les Noces de Gamache*, *La Fille du Danube*, *La Péri*, *La Gypsy*, *La Jolie fille de Gand*, *Le Diable à quatre*; il tint l'affiche jusqu'en 1845.

A propos de *Stradella* il convient de rectifier l'erreur propagée par quelques auteurs mal renseignés, en attribuant à Niedermeyer la composition célèbre connue sous le nom *Air d'église* (*Pietà Signore*) de Stradella.

En 1839, Niedermeyer publia deux grandes scènes lyriques et quelques romances.

Dans le cours de l'année 1840, la société de musique vocale et classique, fut fondée par le prince de la Moskowa et Niedermeyer, qui en partagèrent la direction. Le but poursuivi etait l'exécution des morceaux écrits pour les voix, sans accompagnement ou avec accompagnement d'orgue. Les œuvres choisies de préférence étaient celles des maîtres français, belges, italiens et allemands des XVI[e] et XVII[e] siècles. Un article du règlement excluait la musique des auteurs contemporains. Les soli et chœurs, sous la direction de Cartini, Vera, Dietsch et Vogel et en dehors de quelques rares artistes de

profession comme chefs d'attaque, étaient chantés par des amateurs. Tout souscripteur, exécutant ou non, devait être accepté par un comité de dames patronnesses composé des duchesses d'Albuféra, de Coigny, de Gramont, de Massa, de Poix, des Talleyrand, des princesses de Beauvan, de Craon, de la Moskowa, et des comtesses de Lobau, Merlin, de Noailles et de Sanwich.

Les concerts avaient lieu à la salle Sainte Cécile, et l'élite de la haute société s'y pressait; les uns venaient pour prendre part à l'exécution et les autres pour l'écouter.

Les morceaux choisis dans l'œuvre des anciens maîtres ont été publiés dans un recueil de onze volumes. Ils sont gravés avec le plus grand soin, une notice sur l'auteur et les indications propres à en assurer la bonne interprétation les accompagnent.

Ce recueil fort recherché des amateurs est presque introuvable aujourd'hui: il contient des compositions de plus de quarante maîtres anciens, entre autres de Palestrina, Lotti, Clément, Jannequin, Orlando di Lasso, Vittoria, Marcello, Scarlatti, Stradella, Bach, Haendel, Haydn, etc.

Niedermeyer se chargea du soin de rechercher ces morceaux; il en harmonisa quelques-uns et écrivit quantité de notices; il présidait aux répétitions, s'efforçant d'obtenir un ensemble parfait, et aux jours de concerts, il remettait le bâton au prince de la Moskowa qui se faisait un plaisir de diriger les chœurs.

La vogue de la *Société de la Moskowa*, c'est le nom qu'on lui donnait dans le monde, dura trois ans; puis il arriva ce qu'il advient de toute réunion mondaine: le feu sacré s'éteignit, l'entrain diminua avec l'enthousiasme, et la société fut dissoute avec un déficit assez important à la charge des deux fondateurs.

Vers la fin de l'année 1843, la direction de l'Opéra, qui était alors entre les mains de M. Léon Pillet, remit à Niedermeyer le livret de *Marie Stuart*.

La partition fut achevée en moins d'une année et la première représentation eut lieu le 6 décembre 1844, en présence du roi Louis-Philippe, qui fit appeler l'auteur de la musique, et lui remit la croix de la Légion d'honneur.

La *Gazette musicale* du 8 décembre rend compte de cette représentation en ces termes:

" Rien de plus passionné, et par conséquent de plus éminemment dramatique que la vie aventureuse de Marie Stuart. Aucune scène et aucune actrice ne convenaient aussi à nous représenter cette reine séduisante que l'Opéra et M^me Stolz.

" Deux grands écrivains, Schiller et Walter Scott, ont peint, ont dramatisé, ont animé de tout leur génie, l'un pour le théâtre, et l'autre dans un beau roman, l'existence si agitée de cette femme charmante, qui a aimé avec passion la gloire, les sciences, la poésie, ses amants et la musique... ".

Voyons donc comment le poète, le compositeur et leurs interprêtes nous ont traduit l'histoire, Schiller et Walter Scott, à propos de Marie Stuart.

Dans une lanterne magique royale et apologétique, M. Théodore Anne a fait passer sous nos yeux toute la vie de la reine d'Écosse qu'il nous représente, dans son libretto, blanche et amoureuse comme une sainte : à la bonne heure ; l'essentiel dans cette question historique, était que l'auteur fût poète lyrique et qu'il rendît son héroïne intéressante ; il a complètement réussi. Dans son ardeur de poète il a fait du gros et laid, Bothwell un *grasioso* de cour et de scène. Il le fallait ! peut-il s'écrier comme Bilboquet.

Nous ne savons pas trop pourquoi cependant il a changé le texte des adieux de Marie Stuart à la France. Ce n'est certainement pas pour les rendre plus naïfs et plus touchants ; cela aurait été difficile. Nous ne pensons pas que le compositeur ait exigé des modifications à propos de deux légers hiatus dont la musique pouvait fort bien s'accommoder. Ce serait le cas de citer ici le Misanthrope et le sonnet d'Oronte. Qu'est-ce qu'une nef qui brise une chaîne, au lieu de la Nef qui disjoint nos amours ?

Qu'est-ce que : « Adieu donc belle France, beau pays », etc. ; au lieu de : « Adieu plaisant pays de France ! O ma patrie la plus chérie » ? Ne serait-ce pas le cas de s'écrier comme Alceste : « J'aime bien mieux cette vieille chanson que je m'en vais vous dire, etc., etc. ».

Nous ne soumettons ces observations à M. Théodore Anne que parce qu'il s'est montré assez poète dans son ouvrage pour apprécier les vers simples et naïfs et tout empreints de la couleur du temps de sa reine musicienne et poète. Ces légères variantes n'empêcheront pas d'ailleurs qu'on ne s'intéresse vivement au panorama dramatique, animé, qu'il fait passer sous nos yeux, et qu'il impressionne si diversément les spectateurs.

Le compositeur est pour beaucoup dans le succès incontesté qu'a obtenu *Marie Stuart*. Le faire de M. Niedermeyer est, on le sait, fin, élégant et bien senti ; il excelle à peindre les vagues rêveries de l'âme : son style est plein de distinction. Si parfois il manque de force, d'énergie et d'éclat, son inspiration mélodique part du cœur ; elle est vraie ; et cette fois, il s'est montré plus passionné qu'il ne l'avait été précédemment dans sa mélodie, et dans son orchestre toujours riche et abondant sans confusion. Son ouverture surtout réunit ces qualités qui deviennent de plus en plus rares pour le temps de féroce instrumentation qui court.

Dès la première scène M. Italo Gardoni jeune ténor italien qui s'est bien vite francisé, a chanté une romance assez jolie qui rappelle par la situation seulement, celle de Raoul de Nangis dans les *Huguenots*. Ce n'est pas dans cette romance que le débutant s'est fait remarquer, mais dans le joli duo qui suit, et qu'il chante avec la reine, surtout lorsqu'il dit à Marie Stuart qu'il ne connaît pas encore :

Ah ! dites-moi qu'un jour votre âme
Pourra répondre à mon amour !

Le jeune ténor accuse là, un *la* plein de force, d'éclat, d'aisance, de charme, qui vaut mieux que tous les *do* de poitrine qui font que l'auditeur a mal à la sienne propre, comme le disait Mme de Sévigné, quand il lui fait voir tant de pénibles efforts pour lui plaire.

Un joli chœur :

Partons, milord... à cheval, à cheval !

imitatif et bien mouvementé, bien dialogué pour les voix, se fait entendre avec l'archet de M. Habeneck qui frappe un peu trop souvent sur son pupître pour l'illusion scénique. Ce chœur est un galop Musard. L'orchestre en est charmant et Mlle Nau en page s'y dessine d'une manière agréable par une jolie vocalise qui domine la masse chorale. Ici se trouve la douce élégie des regrets sur les vers de Marie Stuart quittant la France. Cela est doux, suave, d'une mélodie pleine de mélancolie, dite avec un grand charme d'expression par Mme Stolz.

Le second acte commence par un bon duo entre Baroilhet-Murray et Bothwell-Gardoni ; puis vient un bel air chanté par le premier

qui dévoile à lui-même toute son infâme politique. Baroilhet s'y montre comme à l'ordinaire, excellent chanteur et bon comédien. Un beau morceau d'ensemble en *mi-mineur*, dit par Darnley, Ruthwen et ses complices, sur lequel revient le motif de l'ouverture ; une jolie sicilienne chantée par M[lle] Nau, enfin une villanelle délicieuse dite par Marie, Bothwell et le page terminent musicalement ce second acte. On a fait répéter cette villanelle empruntée à l'Écosse.

Le troisième acte offre un bel ensemble de conjurés chantant sans accompagnement: cela est large et beau; puis vient un duo entre Marie et Bothwell, morceau plein de grâce et fort bien chanté par M[me] Stolz et Gardoni. Compositeur et chanteurs se doivent mutuellement des félicitations.

Le quatrième acte commence par un duo de scène entre le gouverneur du château de Loch-Leven, Hamilton, le page et une suivante de la reine, morceau bien fait, mais qui ne brille pas par une grande variété d'idées. La scène d'abdication forcée est belle et grandiose, sous le rapport dramatique et musical. Walter Scott a bien inspiré le poète et le compositeur. La fameuse entrevue des deux reines au cinquième acte n'est pas moins belle, dramatiquement et musicalement. Les unissons puissants, les crescendo sur pédales y produisent de beaux et grands effets.

En résumé, l'opéra de *Marie Stuart* obtint un grand et légitime succès et resta au répertoire depuis le mois de décembre 1844 jusqu'au mois de février 1846.

L'opéra de *Marie Stuart* fut également mis au répertoire au théâtre royal de Stuttgart, où il fut joué pour la première fois le 17 novembre 1877, et bien accueilli par le public et par la presse.

Après avoir monté *Marie Stuart*, l'Académie royale de musique voulut donner un nouvel ouvrage de Rossini.

Depuis *Guillaume Tell*, le grand maëstro n'avait produit aucune œuvre, et la direction Pillet, qui a été si critiquée à l'époque, se montrant soucieuse de satisfaire le public, était en instances auprès de Rossini retiré à Bologne, pour avoir un opéra de lui. Mais le sublime paresseux se complaisait dans son indolence, et se refusait à entreprendre le travail qu'on lui demandait.

Tout ce qu'on put obtenir fut l'adaptation, à un opéra français, de musique empruntée à la *Donna del lago* et à *Zelmire*, et encore

ne voulut-il se charger du soin de coudre les uns aux autres les morceaux qui devaient accompagner le livret : il proposa au directeur et aux poètes MM. Gustave Vaëz et Alphonse Royer, de confier à Niedermeyer la confection musicale de l'opéra, sinon nouveau, du moins transformé.

Une telle besogne était peu du goût de l'artiste qu'on sollicitait de l'accomplir ; cependant il était dévoué à M. Pillet, et il avait une reconnaissante affection pour Rossini ; celui-ci insistait auprès de lui, lui écrivant qu'il ne voulait remettre qu'a lui le soin de mener à bien le *pasticcio*.

Niedermeyer se flatta de faire sortir le maître de son apathie et de l'amener à composer les morceaux nécessaires pour compléter la partition et il partit pour Bologne. Il se faisait illusion, et il ne put arracher aucun effort sérieux à Rossini ; absolument indifférent à sa gloire, et très occupé de son mariage avec Mme Pelissier ; force fut de se contenter de constituer un opéra avec de la musique déjà faite pour d'autres paroles; c'est à peine si le maëstro, dont l'œuvre devrait être jouée devant un public autorisé à la pressentir digne de ses devancières, consentit à donner quelques avis sur les arrangements faits pour donner un peu d'unité aux différentes scènes de la pièce.

Niedermeyer écrivait à Paris:

« Il est malheureusement vrai que Rossini n'a rien fait et ne veut rien faire de nouveau ; il est dans les embarras d'un double déménagement, changeant à la fois de maison de campagne et de maison de ville, et cependant il veut me voir tous les soirs. Il est toujours prêt à me donner le temps que je lui demande pour notre travail, et il me fournit des morceaux anciens, mais inconnus à Paris.

« Je crois qu'il a envie de faire un ouvrage nouveau pour l'Opéra, mais il veut auparavant sonder les dispositions du public français par une pièce arrangée, à laquelle il se réserve de ne pas attacher d'importance, si elle ne réussit pas.

« Je ne comprends pas que vous vous occupiez de méchants articles de méchant journaux. Rossini est content, et il le dit hautement. Qu'importe qu'un ci-devant homme d'esprit comme ce pauvre Castil-Blaze se moque de la cuisine que je fais à Bologne, puisque c'est à la demande du maëstro que je m'en suis chargé et qu'il la trouve de son goût?

« ...A part les relations avec Rossini qui est parfait pour moi et pour mon collaborateur M. Vaëz, Bologne n'a rien d'attrayant, et j'ai hâte d'avoir terminé mon travail. Il y a sympathie complète entre la police de Bologne et moi. Le directeur de la police a la bonté d'envoyer fort souvent chez nous pour savoir si nous ne partirons pas bientôt. C'est un plaisir que nous lui ferons le plus tôt possible. On use du reste de

toute la politesse que l'on peut mettre à congédier les gens, et si cela devenait de la tracasserie, l'appui du cavaliere Rossini, l'un des magistrats municipaux de la ville, ne nous ferait pas défaut! „.

Du travail fait à Bologne naquit *Robert Bruce*, qui fut joué le mercredi 30 décembre 1846 et n'ajouta rien à la gloire de Rossini.

Après son ingrat travail sur *Robert Bruce*, Niedermeyer se reposa du théâtre en s'occupant de compositions religieuses; c'est à cette époque qu'il écrivit sa Messe en *si mineur*.

Cette Messe fut exécutée pour la première fois à Saint Eustache le jour de la fête de Sainte Cécile en 1849. Hector Berlioz consacra à cette œuvre le feuilleton des *Débats* du 27 décembre:

" Cet ouvrage remarquable a été exécuté dans l'Eglise de Saint Eustache, vers la fin du mois dernier, par les soins de l'Association des artistes musiciens; ce n'est pas ma faute, si je n'ai pu trouver plus tôt l'occasion d'en parler et de rendre à son auteur la justice qu'il mérite. Mais l'impression que cette œuvre religieuse a produite sur moi, n'est pas de celles qui s'effacent au bout de quelques jours, et je crois l'avoir encore assez présente à la pensée pour en parler sans trop de présomption.

" Les qualités évidentes de la Messe de M. Niedermeyer, à mon avis, sont d'abord un sentiment vrai de l'expression, une grande pureté de style harmonique, une suavité extrême de mélodie, une instrumentation sage et beaucoup de clarté dans la disposition des divers dessins vocaux. Ajoutons-y un mérite plus rare qu'on ne le pense, en France surtout, celui de bien prosodier la langue latine. Rien n'est négligé dans cette vaste partition; l'ensemble en est beau, souvent imposant, et la plupart des détails n'ont rien à redouter d'un examen minutieux. Le *Kyrie*, écrit dans le ton de *si naturel mineur* rarement employé à l'église, est d'un beau caractère suppliant et triste, que le cri d'imploration au mot *Eleison* jeté par moments sur une dissonance rend encore plus saisissant. Après l'intervention du petit chœur par le *Christe*, la rentrée du grand chœur avec toutes les puissances de l'orchestre produit un bel effet.

Dans le *Gloria* (en *ré majeur*) après un début un peu traditionnel peut-être, j'ai remarqué un travail de fugue de beaucoup d'intérêt, et un beau dialogue entre le grand et petit chœur.

" Les solo des voix graves au *Qui tollis* est peut-être plus solennel que suppliant, et cependant il s'agit là d'une prière, mais au mot *Miserere* l'accent redevient d'une vérité incontestable. La fugue qui termine cette partie de la Messe est habilement construite et n'appartient point sans doute à la catégorie des fugues vocalisées sur le mot *Amen* qui ressemblent avant tout à des vociférations d'ivrognes, et à des rumeurs de cabaret; mais je lui trouve encore néanmoins des allures trop classiquement tumultueuses.

" Le début du *Credo* est conçu dans le sens d'une proclamation de

foi éclatante, fière, pompeuse; la phrase en est remarquable par l'ampleur, bien posée et largement développée. L'orchestration en est riche et ingénieuse; seulement une sonnerie de trompettes qui attire sur elle l'attention au *Deum de Deo* ne me paraît ni bien motivée, ni d'un heureux effet. Le morceau sur le mystère de l'incarnation, morceau si difficile à bien faire, est l'un des meilleurs de l'œuvre de M. Niedermeyer. C'est un chœur sans accompagnement, d'un intérêt intense, profond et soutenu jusqu'à la conclusion amenée avec un art extrême sur les paroles *Et homo factus est*, où le mode majeur éclate enfin radieux et puissant. Au *Crucifixus* les instruments à vent, gémissant dans le grave, produisent des succession qui m'ont paru originales sans être trop recherchées. L'ensemble du *Sanctus* est d'une rare magnificence, bien qu'à la seconde partie (en *mi-mineur*) le style fléchisse un peu. Au *Bénédictus* où l'onction religieuse domine, le groupe harmonieux et charmant des instruments de bois se meut en des séries d'accords qu'on trouve un peu usées aujourd'hui, malgré tout leur charme. Il m'a semblé reconnaître un léger défaut de clarté, qu'une exécution plus précise ferait peut-être disparaître dans le traits vocalisés du petit chœur de ce morceau.

" Quant au *Salutaris* [qu'Alexis Dupont a chanté avec une pureté de style et une voix dignes des plus grands éloges], c'est une hymne d'amour mystique d'une beauté exquise. L'auditoire tout entier, dès les premières mesures, s'est senti ému et charmé. La sainte mélodie s'élève d'abord sur un accompagnement des instruments à cordes, en sons soutenus dans le médium et le grave, et s'incline ensuite au contraire sous un dais harmonieux de son aigus que soutiennent les flûtes et les violons. C'est délicieusement beau. Enfin l'*Agnus Dei* qui termine cette riche partition, morceau magistralement conçu, et non moins bien exécuté, emprunte au timbre des voix de basses mises en action d'abord dans la partie la plus énergique de leur échelle, un caractère singulier et neuf d'humilité robuste: c'est la prière des hommes forts.

" Une telle œuvre place son auteur à un rang auquel il n'est pas facile d'atteindre parmi les compositeurs sérieux. Honneur improductif, il est vrai, mais que le véritable artiste ne changerait pas contre les gros *droits d'auteur* que rapportent les productions banales, en faveur desquelles toutes nos institutions musicales sont fondées ".

La dernière œuvre dramatique de Niedermeyer fut la *Fronde*, donnée la 2 mai 1853 à l'Académie Impériale de musique. Le livret est dû à la collaboration de MM. Auguste Maquet et Jules Lacroix.

Au *Journal des Débats* du 7 mai 1853, Hector Berlioz s'exprime ainsi sur la *Fronde*, opéra en 5 actes:

" M. Niedermeyer est un compositeur d'une valeur réelle; il en a donné des preuves dans ses opéras de *Marie Stuart* et de *Stradella*, dans une très belle Messe solennelle et dans plusieurs compositions de salon, qui, plus encore que les grandes œuvres que je viens de citer, ont contribué

à populariser son nom. Nous avions donc raison de compter sur la partition de *la Fronde,* et cette œuvre contient en effet de beaux morceaux.

" Toutefois je crains que les bouleversements, les remaniements, les coupures, les soudures qu'on lui a fait subir pendant les répétitions avec la brusquerie et l'irréflexion fiévreuse qu'on apporte à ce genre de travail, on lui aient beaucoup nui. Certains morceaux paraissent écourtés, d'autres d'un caractère grave ou triste, sont suivis ou précédés de morceaux de la même couleur, chose que les compositeurs évitent, en général, avec soin. Il est impossible de savoir ce qui s'est passé au théâtre de l'Opéra, pendant les huit jours qui ont précédé la première représentation de *la Fronde*, et l'on ne peut très probablement se faire qu'une idée bien faible des épreuves cruelles infligées durant cette crise au malheureux compositeur. D'un autre côté, les critiques, comme le public, ne peuvent apprécier que ce qu'ils entendent, et ne doivent parler que de ce qui leur est connu. Je bornerai donc là ma tâche.

" M. Niedermeyer ne s'est pas dispensé, comme plusieurs de ses illustres devanciers, d'écrire une ouverture. La sienne est bien faite, mouvementée, énergique dans l'*Allégro*, un peu languissante dans l'introduction, dont le quatuor de cors, emprunté à une scène du dernier acte, rappelle l'effet de celui de l'air d'Edgard dans *la Lucia* de Donizetti.

" Le premier chœur " Ma foi, la paix n'amuse guère „ est un des meilleurs. Cela est franc et plein d'entrain, et produirait certainement plus d'effet sans les coups de grosse caisse et de tambour qui viennent à intervalles réguliers, joindre à l'action musicale une part trop violente et que rien ne motive.

" Il y a de la grâce dans les couplets de Marthe: " l'œil ouvert, la bouche close „. J'aime moins, quoiqu'elle ait été plus applaudie, la cavatine de la duchesse. La romance de Richard a paru un peu languissante; j'aurais besoin de l'entendre encore, ainsi que le duo et le trio suivants. Il y a des idées piquantes et jolies dans la chanson sur M. de Beaufort. La scène du démenti et de la provocation est très bien traitée.

" Au second acte, l'attention se porte tout d'abord sur un air de la duchesse: " De moi l'enfer s'empare „, où l'intervention d'un cor et d'un trombone récitants produit un bon effet, et donne à l'harmonie de l'orchestre une couleur sombre parfaitement en situation. Je ne puis dire autant de la cadence ou du trait vocalisé, qui éclate sur ces mots, je crois:

L'amour devient barbare
Quand il est dédaigné.

" L'emploi de ces roulades violentes à pleine voix et sur les notes aiguës, sous prétexte d'exprimer la passion, mais dans le but unique de faire applaudir la cantatrice, appartient à un système de musique ultramontain, dont je n'ai pas à examiner ici la valeur, mais pour lequel, j'ai toujours eu l'horreur le plus profonde.

" Cet acte contient encore un duo pour soprano et contralto bien conduit, et des couplets de ténor où le tambour pourrait être supprimé avec avantage. Le troisième acte est presque tout entier consacré au ballet, dans lequel figurent deux danseurs habillés de jaune qui tournent

comme des toupies. Le public a paru médiocrement charmé de cette reproduction des vieilles pirouettes viriles. On a applaudi en revanche un charmant air de danse d'une mélodie lente fort gracieuse. Après un couvre-feu, qu'il était dangereux d'écrire après celui des *Huguenots*, vient un air de Loïse :

> Oh ! je l'entends encore !
> Il me disait à moi:
> Loïse, je t'adore,
> Je n'aimerai que toi.

" Ce morceau pourrait bien être un de ceux qu'on a mutilés aux dernières répétitions. Le duo des deux amants au contraire, est fort bien traité quoique manquant, en général, d'un peu d'animation, et le passage : " Adieu, l'amour si tendre ", d'une expression profonde et vraie, a été remarqué.

" La prière des religieuses au quatrième acte a de la couleur et un beau caractère; elle gagnerait à n'être pas chantée à pleine voix, comme on chante tout à l'Opéra.

" Grétry disait un jour qu'il donnerait un louis pour entendre une chanterelle; je connais des gens qui en donneraient dix bien volontiers, pour entendre, ne fut-ce qu'une fois l'an, un *piano* vocal à l'Opéra. Mais en offrît-on mille, il est certain qu'on ne l'obtiendrait pas. Les usages de ce théâtre ont plus d'analogie qu'on ne le pense avec ceux des églises, le *canto fermo* y règne despotiquement, et l'on y professe une sainte horreur pour les nuances, ces perfides attraits de la musique passionnée. C'est si fatigant de chanter piano, de ménager sa voix, d'indiquer des *crescendo*, des *perdendo*, d'accentuer certains temps de la mesure, de dispenser sur le tissu musical la lumière et les ombres! Il faut, pour y arriver, du soin, de l'intelligence, de la patience dans les études, du talent et du zèle pour les diriger; c'est de l'art en un mot. Tu ne demandes pas tant de choses, toi, douce, calme et lymphatique médiocrité !

" Le morceau de l'anathème produit un effet général et très grand. Les voix et les instruments, groupés habilement, y atteignent vers la fin à un degré de sonorité extraordinaire, et l'indignation et la colère y sont magnifiquement exprimées.

" Il faut citer encore un bel effet vocal dans le trio final du cinquième acte, au moment où la duchesse, émue de pitié pour sa rivale et pour Richard, revient à de meilleurs sentiments ".

Malgré le succès incontestable qu'obtint la *Fronde*, cet opéra ne fut joué que huit fois. Quoique d'un caractère fort calme et empreint d'une philosophique résignation, Niedermeyer fut vivement affecté de voir interrompre les représentations d'une œuvre dont le mérite avait été reconnu et proclamé par les critiques les plus éminents; dès ce moment, il prit la résolution de renoncer au théâtre.

Le théâtre et les coulisses n'étaient du reste pas le milieu où se

complaisait la nature fine et distinguée de Niedermeyer; il avait une grande dignité de conduite et de tenue, et la liberté d'allures, usitée sur les planches, ne lui plaisait guère. Il était néanmoins fort assidu aux répétitions, et tenait à faire apprendre lui-même aux artistes les principaux rôles, pour en bien préciser les nuances et les détails; il usait d'une extrême patience et d'une parfaite courtoisie, tout en déployant une grande autorité. Il était inaccessible aux intrigues et aux influences, et quelquefois dans ce petit monde, où chacun cherchait à attirer à lui ce qui peut le mettre en évidence et il est difficile de satisfaire toute la troupe, il suscita quelques mécontentements.

Un jour, certaine basse, marquant plus par la beauté de sa voix que par son éducation, n'avait pu obtenir que le compositeur ajoutât quelques traits à un air; prenant mal son parti d'un refus ferme mais poli, l'acteur se mit à arpenter le foyer en disant: « Tous les « compositeurs sont des imbéciles ». — « Comme on se trompe parfois, « repartit Niedermeyer en s'adressant à l'accompagnateur, j'avais cru « jusqu'ici que tous les chanteurs étaient des gens d'esprit ».

La résolution de ne plus écrire pour le théâtre ne condamnait pas Niedermeyer à l'oisiveté et à l'inaction qui lui étaient complètement antipathiques. Mettant au service de la religion son talent et son amour du grand art, il entreprit une tâche noble et desintéressée, en consacrant les dernières années de sa vie à la restauration de la musique sacrée. Il était animé des traditions des anciens maîtres qui composaient tant d'œuvres grandioses pour l'église, alors que l'art théâtral et dramatique était encore en enfance. Il s'appliqua à faire revivre la musique qui convient aux prières et aux psaumes tant pour les voix qui les chantent que pour l'orgue ou les instruments qui les accompagnent et les espacent.

Depuis longtemps Niedermeyer s'était préoccupé de la décadence de la musique religieuse; il avait déjà composé nombre de morceaux d'église et les difficultés rencontrées pour obtenir une bonne exécution lui avaient fait reconnaître la nécessité de changer les conditions dans lesquelles se formaient les chapelles et les maîtres. Il avait été surtout frappé des barbares mutilations infligées par l'ignorance au plain-chant, base de toute musique sacrée. Les règles les plus simples de la prosodie et de l'accentuation étaient complètement né-

gligées, et la tonalité particulière qui donne aux chants un caractère solennel et religieux était dénaturée par son association à une harmonie moderne; il en résultait le détestable effet d'une mélodie chantée dans un ton et accompagnée dans un autre.

Le plain-chant avait donc perdu les admirables beautés définies par Saint Bernard: « Chant plein de suavité, sans avoir rien de fri-« vole, il charme les oreilles et touche les cœurs; il dissipe la tristesse, « apaise la colère et loin d'altérer le sens du texte il en fait ressortir « l'esprit et la portée ».

Ce genre de musique était l'objet d'une prédilection toute spéciale chez Niedermeyer; il en avait fait une étude approfondie alors qu'ayant à former le répertoire de la société de musique vocale, il avait mis en lumière les œuvres des maîtres des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, qui, écrivant pour les voix seules, empruntaient la plupart de leurs sujets au chant grégorien.

La nécessité de remettre en honneur l'étude du plain-chant, du contre-point et de la fugue s'imposait pour assurer à l'église un bon recrutement d'enfants de chœur, de chanteurs, d'organistes, de maîtres de chapelle et de compositeurs. Le maître s'enthousiasma à la pensée d'entreprendre cette tâche, et il la réalisa par la fondation de l'École de musique religieuse, destinée à établir une séparation complète entre l'étude de l'art sacré et l'étude de l'art profane. Il ne s'en tint pas à un programme restreint, et il voulut que chacune des branches qn'embrasse la musique des églises, fût l'objet d'un enseignement spécial; il établit donc des cours spéciaux pour les éléments de la musique de solfège, le chant, le chant simultané, le plain-chant, l'orgue, l'accompagnement ou basse chiffrée, l'harmonie, le contre-point, la fugue, l'instrumentation, l'histoire de la musique, la composition. L'étude du piano était aussi l'objet des soins tout particuliers dans un but intelligemment poursuivi, celui de permettre aux futurs organistes et maîtres de chapelle formés par l'école, d'augmenter dignement leurs ressources, par des leçons dans les familles et dans les pensionnats.

Le fondateur de l'École de musique religieuse ne négligea rien pour que l'installation et le choix des maîtres appelés à le seconder fussent à la hauteur du but poursuivi. Un grand orgue d'église fut placé à côté des autres instruments nécessaires aux leçons et aux

études. Le nouvel établissement fut ouvert au mois d'octobre de l'année 1853, et fut fréquenté dès le début par une trentaine d'élèves.

Pendant les huit dernières années de sa vie, Niedermeyer consacra toute sa sollicitude à la direction de son école. Il s'était réservé les classes du plain-chant et de composition musicale, ainsi que le cours supérieur de piano, qui, par la suite, fut attribué à Camille Saint-Saëns.

Des concours avaient lieu, à la fin de chaque année, en présence d'un jury composé d'artistes étrangers à l'école, et des diplômes de maître de chapelle et d'organiste étaient délivrés par le ministre de l'instruction publique et des cultes aux élèves qui sortaient victorieux des épreuves imposées.

Voici comment Hector Berlioz dans le *Journal des Débats* rend compte dans son feuilleton du 14 août 1855, des concours qui eurent lieu à la fin de la seconde année d'existence de l'École de musique religieuse:

" ...J'ai assisté à tous les concours, et je puis affirmer que j'ai été toujours frappé d'étonnement quand je n'ai pas été frappé d'admiration. Je ne parlerai pas ici des concours de solfège et de composition qui ont été des plus remarquables, je parlerai seulement des concours de piano et d'orgue. Figurez-vous une douzaine d'élèves exécuter en grands musiciens, c'est-à-dire avec un aplomb, une précision, une intelligence, une netteté admirables, les œuvres de J. S. Bach les plus difficiles, les plus ardues, les plus hérissées de combinaisons scientifiques. Figurez-vous les mêmes élèves à l'orgue, aborder les œuvres les plus terribles, les plus compliquées du même J. S. Bach. Intimidés, émus d'abord, dans le morceau de concours, la prodigieuse *fugue* en *mi-mineur,* ils se sont peu à peu rassurés, et ont exécuté avec une aisance surprenante des morceaux choisis parmi ceux que les maîtres de l'art mettent au nombre des plus inabordables ".

L'œuvre de Niedermeyer compte actuellement près de cinquante ans d'exercice; devenue École de musique classique et dépendant de l'administration des beaux arts, elle continue la tradition du maître. Le nom du fondateur est resté intimement attaché à sa création. Bien que tel n'ait jamais été son titre officiel, pour le public comme pour les élèves, jaloux d'une mémoire honorée, elle est restée l'École de Niedermeyer.

Pour donner essor aux principes sur lesquelles étaient basées ces tentatives de restauration de l'art sacré, Niedermeyer fonda le journal

La Maîtrise, et il s'associa M. d'Ortigue comme rédacteur en chef du recueil dont il dirigeait la publication. A chaque numéro du journal étaient joints six morceaux de musique destinés à former le répertoire des églises.

Voici en quels termes est exposé, dans le premier numéro, le programme du journal:

" Nous fondons un journal uniquement consacré aux intérêts de la musique d'église. Par musique d'église, nous entendons tous les chants qui retentissent dans le sanctuaire: musique sacrée, plain-chant, orgue. Pour le plain-chant nous disons saint Grégoire ; pour la musique sacrée, nous disons Palestrina ; pour l'orgue, nous disons J. S. Bach.

" Nous nous occuperons d'abord de toutes les questions qui se rattachent au chant grégorien, à sa constitution, à sa tonalité, à son histoire, à ses rapports avec certains usages liturgiques. Nous nous occuperons surtout de la manière dont on doit le chanter, soit à l'unisson, soit avec accompagnement d'orgue, soit en faux-bourdon, accompagné ou non accompagné. Nous tâcherons de donner de bonnes règles pratiques pour l'exécution de ces trois sortes de chant, comme aussi pour la prononciation, la prosodie, l'accentuation, etc.

" Nous nous occuperons en second lieu, de ce genre de musique auquel on a donné le nom de musique religieuse. Nous rechercherons à quelles conditions cette musique est digne de sa destination, à quelles autres conditions elle ne doit pas être tolérée dans les temples.

" Entre toutes les écoles, celle à laquelle Palestrina a donné son nom sera pour nous l'objet non seulement d'une attention, mais encore d'une vénération particulière. Nous analyserons avec soin les œuvres qui en sont sorties, en nous efforçant de relever, ainsi que les beautés scientifiques, les éléments d'où découlent ce caractère auguste, cette expression sublime qui font l'admiration des siècles ; nous donnerons en même temps des indications utiles pour la manière d'étudier ces chefs-d'œuvre, et les exécuter, pour les mouvements à prendre, les nuances à observer, etc.

" L'orgue de chœur et le grand orgue fixeront nos regards d'une manière non moins spéciale, car il ne suffit pas que le plain-chant soit bien accompagné, il faut encore que l'instrument de nos églises ne se fasse pas le colporteur des cantilènes profanes, qu'il s'abstienne de reproduire les nuances de sonorité et les effets pittoresques de l'orchestre ; il faut qu'il se montre fidèle au style grave qui lui convient, comme aux conditions primitives de sa structure.

" Non contents de publier et de faire apprécier les belles œuvres de toutes les époques, nous en ferons encore connaître les auteurs ; nous publierons sur leur vie et leurs ouvrages des notices puisées aux meilleures sources ; nous rechercherons de nouveaux et intéressants documents sur leurs personnes. Nous ne nous bornerons pas aux compositeurs purement religieux ; mais lorsqu'un musicien lyrique aura bien mérité de l'art par quelque belle œuvre sacrée, nous ne l'exclurons pas de notre galerie.

" Sans nous interdire absolument le domaine des questions purement

scientifiques et des monuments archéologiques de l'art, nous ne ferons sur ce terrain que de rares excursions et seulement pour éclaircir des questions ou des difficultés de théorie et d'enseignement. Nous laisserons à de plus érudits que nous ce genre de spéculations métaphysiques et de recherches composant ce qu'on appelle la philosophie de l'art, et qui sont son action dans la sphère beaucoup plus modeste des faits et de la pratique.

" Mais dans les limites du cadre que nous venons de tracer, nous ferons nos efforts pour répondre aux besoins des paroisses, pour que les ecclésiastiques, les organistes, les maîtres de chapelle, les accompagnateurs, les choristes nous lisent avec fruit. Nous nous efforcerons de signaler tout ce que l'on tente pour le maintien des saines traditions liturgiques, grégoriennes et musicales, et dans les églises de Paris, et dans toutes celles de France et de l'étranger. Nous voudrions que notre journal fût comme l'écho fidèle des accents qui s'élèvent de tous les sanctuaires, pour que tout ce qui se fait de bien, de conforme à l'esprit de l'église, fût à l'instant connu, imité, répété sur tous les points.

" Ce que nous venons de dire des questions que se propose la philosophie de l'art, nous le dirons de la polémique. Nous n'y recourrons que lorsque nous y serons contraints et forcés. Cette œuvre n'est pas une œuvre de critique et de dispute: c'est avant tout une œuvre de fondation, d'édification et de propagation ".

Ce programme est tout entier écrit de la main de Niedermeyer; il constitue une véritable profession de foi, où sont exposées ses doctrines et ses idées.

La Maîtrise obtint un beau succès; à chaque numéro étaient joints 6 morceaux de musique destinés à former le répertoire des églises. Dans cette collection on trouve les plus belles pages de Palestrina, d'Orlando di Lasso, de Vittoria, de Marcello, de Mozart, de Bach, de Haendel, de Frescobaldi, de Scarlatti, et le recueil contient en outre des motets et des chœurs inédits de Rossini, de Meyerbeer, d'Halévy, de Carafa, d'Auber, de Gounod, etc. Enfin, Niedermeyer lui-même, composait pour sa part, une série de motets, d'offertoires, de prières, de fugues, de marches, et de préludes pour orgue.

Niedermeyer publiait aussi un travail fort intéressant, intitulé: *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, qui était le résumé du cours professé par son auteur à l'École de musique religieuse. M. d'Ortigue fut chargé de rédiger sous la direction du maître les notes prises pendant les leçons.

" L'idée de ce traité ne m'appartient pas ", dit M. d'Ortigue dans la préface qui précède le livre, et il ajoute: " Ceux qui ont lu mon *Dictionnaire de plain-chant* savent l'opinion que j'ai professée pendant long-

temps relativement à l'harmonie appliquée au chant grégorien. Je pensais alors que le plain-chant était un système essentiellement mélodique; que l'harmonie étant issue d'éléments qui lui étaient étrangers, et n'étant venue que plusieurs siècles après, ne pouvait s'associer à une forme de chant pour laquelle elle n'était pas faite ; qu'en conséquence, appliquer *rétroactivement* l'harmonie au plain-chant, c'était non seulement accoupler deux choses disparates, mais les détruire l'une par l'autre, puisque l'une et l'autre reposent sur deux ordres de faits musicaux absoluments différents, n'ayant ni la même origine ni la même destination. Je faisais seulement une exception en faveur de quelques faux-bourdons adoptés par l'Eglise dans certaines solennités.

" ...J'ai toujours évité de mettre sur la même ligne ceux qui, par respect pour la gravité du chant ecclésiastique, ne se sont pas écartés, dans leur harmonie et leur accompagnement, de quelques accords simples et consonnants, et ceux qui n'ont pas craint de profaner les cantilènes sacrées par l'emploi des dissonances et de tous les artifices de l'art mondain. Ce n'est pas néanmoins que les uns et les autres ne fussent pleinement dans les eaux de la tonalité moderne, ceux-là par l'élément exclusivement consonnant, ceux-ci par l'élément a la fois consonnant et dissonnant ; ils ne pouvaient donc que me faire repousser toute harmonie, puisque, si ces derniers violaient ouvertement les lois de la *tonalité*, les premiers en détruisaient au moins la *modalité* par l'impossibilité de pouvoir discerner, dans leur système, les modes entre eux. Et je me disais que tous ces essais avaient été condamnés d'avance par la bulle *Docta Sanctorum* de Jean XXII, et qu'il n'en était aucun qui ne fût enveloppé dans la réprobation exprimée par ces paroles : *Adeo ut interdum Antiphonarii et Gradualis fundamenta despiciant, ignorent super quos aedificant, tonos nesciant, quos non secernunt, imo confundunt.*

" ...J'éprouve une joie sensible à reporter à mon précieux collaborateur et ami l'honneur d'une conversion qui m'a mis en possession d'une vérité que je n'entrevoyais qu'à demi. Ce fut lorsque M. Niedermeyer m'eut démontré que non seulement le plain-chant était susceptible d'une belle harmonie, mais encore que cette harmonie n'était que le développement naturel des lois mélodiques du plain-chant lui-même, que je compris cette fécondité propre au système des modes ecclésiastiques en vertu de laquelle, loin d'être déshérité des avantages du système moderne, il peut et doit engendrer aussi bien que ce dernier une théorie harmonique.

" M. Niedermeyer détermina en moi cette conviction par le simple exposé de deux règles fondamentales :

1° Nécessité, dans l'accompagnement du plain-chant, de l'emploi exclusif des notes de l'échelle ;

2° Nécessité d'attribuer aux accords de *finale* et de *dominante*, dans chaque mode, des fonctions analogues à celles que ces notes essentielles exercent dans la mélodie.

" La première de ces règles donne les lois de la *tonalité* générale du plain-chant ; la seconde donne les lois de la *modalité*, lois en vertu desquelles les modes peuvent être discernés entre eux. L'énoncé de ces deux règles fut pour moi un trait de lumière ; à l'instant les bases du système harmonique grégorien me furent relevées. J'entrevis sans peine

qu'une bonne harmonie, dans toute tonalité, n'étant que le résultat de quatre mélodies simultanées, les trois mélodies ajoutées dans le plain-chant à la mélodie principale, loin de rendre plus confuse la perception du mode, devaient, au contraire, contribuer pour leur part à le mettre en lumière, puisque chacune de ces mélodies justifie de son côté les mêmes lois.

" ...Les règles de l'harmonie grégorienne découlant des lois purement mélodiques du plain-chant, le plan à suivre était d'une extrême simplicité.

" Dans les *Notions préliminaires*, nous avons exposé le plus nettement et le plus succintement qu'il nous a été possible les lois mélodiques sur lesquelles repose la constitution du plain-chant, telles qu'elles ont été enseignées par les théoriciens les plus estimés: Guido d'Arezzo, Odon de Cluny, D. Jumilhac, Lebeuf, Poisson. Nous avons donné la raison des huit modes, de leurs rapports par l'identité des finales dans chaque authentique et dans chaque plagal son dérivé; de leurs différences par la diversité des échelles, par le déplacement des demi-tons, par les finales et les dominantes, etc. Nous avons posé ensuite les règles générales de l'harmonie grégorienne, les unes ayant trait à la *tonalité*, les autres à la *modalité*; après quoi, nous avons montré successivement l'application de ces règles générales aux huit modes, réservant pour deux digressions, placées l'une après les quatre premiers modes, l'autre après les quatre derniers, l'examen de quelques difficultés qu'il fallait résoudre à l'aide de considérations d'une certaine étendue, et peu susceptibles d'être présentées sous une forme didactique.

" Les règles à suivre pour la transposition et la réduction des modes sont venues naturellement se placer après les règles des modes eux-mêmes, et nous avons terminé par une des parties les plus intéressantes de l'office divin, l'accompagnement de la psalmodie, dont nous avons donné de nombreux exemples.

" Tel est l'ordre que nous avons suivi dans notre *Traité*; nous croyons pouvoir dire que cette œuvre se tient et s'enchaîne dans toutes ses parties, qu'elle forme un tout parfaitement un et logique, non qu'on doive faire honneur de ce mérite au talent et à l'habileté des deux auteurs, mais parce qu'ils ont eu le bonheur de rencontrer le vrai, et qu'appuyés sur les lois immuables de la tonalité ecclésiastique, ils ont soumis, en dehors de toute idée de système, leur esprit et leurs facultés à l'action de ces mêmes lois se déployant librement dans leurs suites et leurs applications „.

" L'accompagnement pour orgue „, écrit M. G. Schmitt, organiste de Saint-Sulpice, dans son journal le *Plain-Chant*, " l'accompagnement pour orgue du *Graduel* et de l'*Antiphonaire* de Niedermeyer se distingue par sa grande clarté, sa facilité d'exécution et par la rigoureuse et fidèle observation de la tonalité et de la modalité dans l'harmonisation des chants d'église. L'homme studieux y trouve des harmonies neuves, hardies, des successions d'accords étranges, mai toujours de la plus grande correction. Selon nous, l'ouvrage de Niedermeyer est autant un bon livre pratique qu'un excellent livre d'étude, et tout homme impartial doit lui rendre hommage d'avoir écrit un livre aussi pur sous le rapport de la science musicale „.

Comme application à ses théories du plain-chant, Niedermeyer qui ne se complaisait que dans un travail assidu, entreprit une œuvre considérable à laquelle il ne mit fin que peu de temps avant sa mort; bien que les épreuves aient été corrigées par lui, cet ouvrage ne parut que comme œuvre posthume.

L'*accompagnement pour orgue des offices de l'église*, écrit sur les éditions du rite romain de Rennes et de Digne, qui étaient les plus usitées, forme deux gros volumes in-4°, de plus de cinq cents planches de musique; les offices de tous les dimanches et des principales fêtes de l'année, la messe des morts, les saluts du Saint-Sacrement, le chant du *Te Deum* y sont contenus, harmonisés suivant le système du *Traité théorique :*

Niedermeyer trouvait encore le temps de s'associer aux œuvres utiles. Membre de la Commission de surveillance du chant dans les écoles de la ville de Paris, il y apportait le précieux concours de ses lumières et de son activité; il faisait aussi partie du Comité général de patronage des Orphéons de France, pour lesquels il composa quelques Chœurs fort remarquables.

Niedermeyer était en outre souvent appelé à présider les commissions formées pour arrêter la combinaison et faire la réception des orgues commandées par l'État, les villes ou les fabriques des églises.

L'autorité de Niedermeyer était telle en matière de musique religieuse que de tous les côtés on recourait à ses lumières; son concours était toujours acquis à ceux qui le sollicitaient, et ses connaissances approfondies en acoustique et en mécanique venaient compléter sa compétence musicale.

L'activité du maître s'exerçait même à l'étranger: un de ses amis M. Bartholony, qui fut un des créateurs du chemin de fer en France, était grand amateur de musique; il venait de doter Genève, sa ville natale, d'un magnifique Conservatoire, construit à ses frais par l'architecte Lesueur. Il s'occupait avec une grande sollicitude de tout ce qui touchait à la bonne organisation des cours de cette école, et il demanda à Niedermeyer de l'aider de ses conseils et de sa grande expérience.

Celui-ci s'empressa d'accéder à son désir; il se rendit assez fréquemment à Genève, et sans accepter au Conservatoire aucune mission

officielle, il apporta un concours utile aux maîtres et aux élèves. Le comité du Conservatoire a plus d'une fois rendu hommage à ces relations précieuses pour l'établissement, à la parfaite obligeance et aux procédés aimables du maître.

Du reste, la Suisse, qui fut le pays natal de Niedermeyer, peut le revendiquer hautement comme un de ses enfants.

En même temps qu'à Paris le Ministère des beaux-arts lui élevait un monument dans la cour de l'École de musique classique et faisait mettre son buste à l'Opéra, la ville de Nyon où il était né, consacrait à sa mémoire un autre monument surmonté de son effigie en bronze, et placé sur le quai bordant le lac qu'il a chanté (1).

La cité de Genève, dont il possédait la bourgeoisie, ne restait pas en arrière et le Conseil administratif rendait hommage au maître en érigeant son buste dans le foyer du grand théâtre (2).

Tout en se livrant à tant de travaux qui le rendaient le véritable apôtre de l'art religieux et classique, Niedermeyer ne négligeait pas la composition, mais il ne sortit plus du domaine qu'il s'était assigné. Sans compter de nombreux motets et morceaux pour orgue, il écrivit deux autres Messes, l'une en *re*, l'autre en *sol*, quelques Psaumes, entre autres le *Super flumina Babylonis*, et une *Symphonie* pour orchestre.

Parmi tous les chants d'église de Niedermeyer, son *Pater Noster* ainsi que le *Pie Jesu* ont obtenu un immense succès, bien mérité.

En 1854, Niedermeyer eut la douleur de perdre sa femme. Lui-même mourut presque subitement le 14 mars 1861, à l'âge de 59 ans, étouffé par une angine de poitrine. Comme conclusion, je reproduis la péroraison du discours prononcé sur la tombe du maître par le président de la Société des compositeurs et auteurs dramatiques :

" Heureux d'un passé glorieux, satisfait d'un présent qui lui promettait un plus bel avenir encore, entouré de l'estime de tous et de la grati-

---

(1) A Rive ; ce monument fut solennellement inauguré le 9 Juillet 1893.

(2) M. Niedermeyer fils, a bien voulu offrir en don à la ville de Genève le buste de son père. — Le Conseil Administratif a accepté cette offre avec empressement et reconnaissance. Le buste, œuvre remarquable du sculpteur Croisy, a été placé sur la cheminée du foyer du théâtre, dans le salon rouge. (Compte rendu de l'Administration municipale, 1889).

tude de nombreux obligés, Niedermeyer n'avait plus rien à désirer lorsque l'impitoyable mort est venue l'arracher à ses travaux, à l'amour des siens, à l'affection de ses élèves et de ses nombreux amis. En présence d'une perte aussi douloureuse qu'imprévue, nous devons nous incliner en silence, devant la volonté qui tient entre ses mains divines le sort des empires et des simples mortels. Heureux celui qui meurt dans le Seigneur! Heureux celui qui, comme vous, Niedermeyer, n'a fait couler que des larmes d'attendrissement, et ne fait verser des pleurs amers que sur le seuil de sa tombe. Reposez en paix, adieu, cher et grand maître, ou plutôt au revoir! „.

H. Kling

Prof. au Conservatoire de musique de Genève,
Officier d'Académie.

La jeunesse de Rameau.

(*Suite*. Voir vol. IX, fasc. 3e, pag. 636, ann. 1902).

II.

Nous avons dit précédemment que Jean Rameau père, ayant en 1690 conclu un bail de trente ans avec la fabrique de l'église Notre-Dame de Dijon, pour toucher les orgues de cette paroisse, se retira une année avant l'expiration du traité, et fit agréer à sa place un de ses fils. Le contrat signé à cet effet, le 27 mars 1709, stipulait que « Jean-Baptiste Rameau fils », autorisé et cautionné par son père, s'engageait à jouer de l'orgue aux fêtes solennelles, ainsi que pour les fondations à la charge de la fabrique, aux *Te Deum* et aux autres cérémonies publiques, et ce, pendant six ans, à compter du 30 mars 1709, moyennant 130 livres par an. Mais, à raison d'une autre convention qui venait d'être faite avec le facteur d'orgues Lorin, il fut expliqué que pendant le temps que durerait l'achèvement de l'orgue (deux ans environ), Rameau ne jouerait qu'à certains jours déterminés et se contenterait de 90 livres de rétribution (1).

Les travaux de réparation ou de reconstruction de l'orgue se prolongèrent au delà du terme prévu et ne furent entièrement terminés qu'en 1713. Un traité conclu à cette date avec Lorin fils, organiste,

(1) Archives de N.-D. de Dijon, layette L, 2e liasse, cote 6. — Cette pièce a été résumée par M. J. Bresson, dans son *Hist. de N.-D. de Dijon*, 1891, in-8°, p. 531. Quelques différences existent entre la version de cet auteur et la nôtre, qui a été collationnée sur la pièce originale.

fait présumer que celui de 1709, avec Rameau, avait été abandonné avant son expiration.

Les prénoms de *Jean-Baptiste* donnés dans cette pièce au fils de Jean Rameau surprennent au premier abord et nous ont autrefois porté à nous demander s'il y avait lieu de croire à l'existence d'un artiste inconnu, huitième ou neuvième enfant de l'organiste dijonnais (1). Un meilleur examen de la question ne laisse place à aucun doute. Le Jean-Baptiste Rameau de l'église Notre-Dame de Dijon n'est autre que Jean-Philippe, dont le second prénom se trouve changé par la négligence d'un greffier de fabrique. Cette erreur est loin d'être isolée. Le privilège de librairie obtenu par le maître le 11 septembre 1733, transcrit le 19 dans les registres de la communauté des libraires, et gravé tout au long à la fin de la partition d'*Hippolyte et Aricie*, l'appelle « notre bien amé le sieur Jean-Baptiste Rameau » (2). Au temps de sa plus grande célébrité, son compatriote Papillon le nomme Jean-Baptiste dans la notice bio-bibliographique qu'il lui consacre et pour laquelle il lui avait à lui-même demandé des renseignements (3). L'article nécrologique inséré quelques jours après sa mort dans les *Annonces, affiches et avis divers* l'appelle pareillement Jean-Baptiste (4); ainsi font Dreux du Radier, en 1760, et Marpurg, qui puise, en 1754, ses documents à des sources françaises (5). On retrouve la même méprise chez des auteurs dijonnais modernes, Ch. Poisot, M. Henri Chabeuf, et J. Goussard, celui-ci allant jusqu'à dire que Jean-Philippe, « par un motif qu'on ne connaît pas, a *toujours* pris le nom de Jean-Baptiste » (6). En réalité,

---

(1) *Guide musical* des 24 avril et 1 mai 1898.

(2) *Hippolyte et Aricie, tragédie mise en musique par M. Rameau...* A Paris, chez l'auteur, etc., s. d. in fol. — Bibl. Nat., ms. fr. 21955, p. 601 (Registres de la Communauté des libraires), et ms. fr. 21996, fol. 153 v. (Registres des permis d'imprimer).

(3) Papillon, *Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*, Dijon, 1742, t. II, p. 186.

(4) *Annonces, affiches et avis divers* du 26 septembre 1764.

(5) Dreux du Radier, *Table générale... du Journal historique de Verdun*, 1760, t. VIII, p. 18. — Marpurg, *Historisch-Kritische Beitraege*, etc., 1754, t. I, p. 454.

(6) Ch. Poisot, *les Musiciens bourguignons*, p. 29. — Chabeuf, *Dijon, monuments et souvenirs*. — J. Goussard, *Nouv. guide du voyageur à Dijon*, 2e édit., p. 416.

l'artiste attachait peu d'importance à l'exacte transcription de ses prénoms. Le bail de l'orgue de Clermont et le contrat de mariage de son frère, cités par M. Quittard, portent seulement le premier prénom, et l'appellent « Jean Rameau », comme son père. Au titre de ses ouvrages imprimés lui-même n'inscrivit jamais que son seul nom de famille.

Le traité conclu le 27 mars 1709 pour l'orgue de Notre-Dame de Dijon concerne donc bien le futur auteur de *Dardanus* et rend certaine sa présence en cette ville, présence vaguement indiquée par les *Mémoires de Trévoux* (1), par Feller (2) et par de Croix, qui parlent des orgues de la Sainte-Chapelle et de Saint-Bénigne.

M. Quittard l'a montré assistant à la signature du contrat de mariage de son frère Claude avec Marguerite Rondelet, à Dijon, le 10 janvier 1715 (3) et quelques vers de *la Raméide* (le poème anonyme du « Neveu de Rameau ») déjà remarqués par Jal, par Thoinan, par M. Quittard, donnent précisément ce mariage pour cause de son départ :

> Il fut l'admirateur des talens de mon père,
> Mais il en fut rival pour la main de ma mère :
> Les deux frères alors se divisent entr'eux,
> Se séparent de là pour pouvoir être heureux.
> Mon père eut pour son lot la province en partage
> Et mon oncle à Paris fixa son héritage (4).

---

(1) Nous avons déjà reproduit le passage des *Mémoires de Trévoux,* octobre 1722, p. 1717, qui dit Rameau « connu depuis longtemps à Dijon, à Clermont, surtout à Lyon et déjà même à Paris, pour un des plus grands maîtres qu'il y ait dans le jeu de l'orgue ».

(2) Feller, *Biogr. univ.*, 2e édit., t. X, p. 404.

(3) Quittard, dans la *Revue d'hist. et de critique musicales,* avril 1902, p. 163.

(4) *La Raméide, poème*... A Saint-Petersbourg (Paris) aux Rameaux couronnés, 1766, in-8°, p. 17. L'auteur de ce poème en misérables vers était Jean-François Rameau, né à Dijon le 26 janvier 1716, fils aîné de Claude, neveu du grand Rameau, celui même dont Diderot a fait le héros de son célèbre pamphlet. — Fétis s'est trompé en disant que *la Raméide* renferme l'éloge ou la biographie de Rameau : on n'y trouve que l'apologie de Rameau neveu et de sordides récriminations contre l'avarice ou l'indifférence de son oncle. Sous le titre *la Nouvelle Raméide,* Cazotte publia dans la même année une parodie de ce prétendu poème.

Ce ne fut pas vers Paris qu'il se dirigea, comme l'indiqueraient ces vers, pris trop littéralement. Les plus grandes probabilités sont en faveur d'un arrêt à Lyon, que rendent indiscutable, mais sans en fixer la date, les fragments des *Mémoires de Trévoux* et du *Mercure de France* signalés déjà dans notre premier chapitre.

La plupart des biographes de Rameau ont placé à l'année 1717 un voyage à Paris et le récit d'un concours dans lequel lui fut préféré Daquin, pour l'obtention de l'orgue de l'église Saint-Paul. Cette date était une erreur, et peut-être une simple faute d'impression, du *Dictionnaire* de Fontenai (1); elle n'avait d'ailleurs été reproduite ni par Fayolle (2), ni par Fétis lui-même à l'article Daquin de sa *Biographie des musiciens* (3), où il donne le chiffre véritable, 1727, tandis qu'à l'article Rameau il bâtit sur le chiffre erroné, 1717, tout un échafaudage romanesque où figure Marchand, absent de France à cette époque et qui ne fut pas juge du concours en 1727. Le récit de Fétis est donc simplement à supprimer. Faut-il agir de même à l'égard des détails qu'il y ajoute, et doit-on nier que le maître ait, à un moment quelconque, été tenir l'orgue de Saint-Étienne, à Lille? La chose nous paraît, comme à M. Quittard, improbable, en raison du peu de temps qui demeure disponible dans la chronologie des différents établissements de Rameau (4); nous devons cependant avoir égard à ce fait, qu'à l'époque présumée l'église Saint-Etienne servait de chapelle au collège des Jésuites (5): or, l'ancien écolier des RR. PP. de Dijon était resté en relations cordiales et suivies avec divers membres et diverses maisons de la Société de Jésus. Nous l'avons vu tenir à Paris, en 1706, l'orgue des Jésuites de la rue Saint-Jacques (collège de Clermont); nous le verrons en 1732 remplir le même office à la maison professe; un Jésuite, le P. Castel, fut en 1722 et en 1728 le premier à faire connaître ses ouvrages théoriques, par de longues et élogieuses analyses, insérées dans les *Mémoires de Trévoux*, que rédigeaient uniquement les mêmes religieux;

(1) Fontenai, *Dictionn. des artistes*, t. II, p. 412.
(2) Choron et Fayolle, *Dictionn. hist. des musiciens*, t. II, p. 196.
(3) Fétis, t. II, p. 428.
(4) Quittard, dans la *Revue d'hist. et de crit. mus.*, mai 1902, p. 208.
(5) Quarré-Reybourbon, *Guide de la ville de Lille*, 2e édit., 1892, p. 57.

le titre d'une des *Pièces en Concert* que Rameau fit graver en 1741, *la Coulicam*, n'est pas autre chose qu'une sorte de dédicace au P. Du Cerceau, qui avait rendu presque populaires les aventures de Thamas Kouli Khan, en les contant dans un livre sur la « *Révolution de Perse* » plusieurs fois réimprimé et plusieurs fois mis à profit par des auteurs dramatiques (1). D'autres indices encore pourraient être invoqués. Mais le séjour à Lille, s'il s'était ajouté au séjour à Lyon, aurait été de bien courte durée, puisque, ayant quitté Dijon en 1715, Rameau quittait Clermont sept ans après, en 1722, pour s'établir définitivement à Paris, après avoir occupé pour la seconde fois le poste d'organiste de la cathédrale, dans la capitale de l'Auvergne.

Le nombre et la diversité de ses résidences ne s'explique pas seulement par la nécessité où se trouvait un jeune musicien sans fortune de se créer des ressources suffisantes en même temps qu'un avenir artistique conforme à son talent: une certaine dose d'instabilité et des goûts en quelque sorte nomades semblaient faire partie du caractère de plusieurs membres de sa famille. Son frère Claude passe pour avoir habité tour à tour Dijon, Lyon, Marseille, Clermont, Orléans, Strasbourg et Autun (2): et quoique, à la vérité, les preuves

---

(1) M. Malherbe (*Œuvres complètes de Rameau*, t. II, p. xxvj) s'est donné beaucoup de peine pour expliquer par un anagramme qui aurait caché un sens grossier, le titre de *la Coulicam*, que la vogue du livre du P. Du Cerceau justifie très naturellement. Ce livre parut d'abord sans nom d'auteur en 1728, sous le titre d'*Histoire de la dernière Révolution de Perse*. Une nouvelle édition, en 1740, fut intitulée *Histoire de Thamas Kouli Khan, Sophi de Perse*; une autre encore parut en 1743; l'année suivante, un autre auteur anonyme, l'abbé Declaustre, fit paraître de son côté une *Histoire de Thamas Kouli Khan*. En 1752 un sieur Clavel en fit une tragédie, *la Mort de Nadir ou Thamas Koulikan*, imprimée à Maestricht. En 1756, à Paris, Servandoni représentait sur son théâtre de machines *la Conquête du Mogol par Thamas Kouli Kan*. Encore en 1780, Dubuisson tirait de la même source une tragédie jouée au Théâtre Français. D'après l'*Eloge du P. de Cerceau*, inséré dans le *Mercure de France* de septembre 1738, le R. P. avait composé son livre d'après les mémoires du P. Krasinski, Jésuite polonais habitant la Perse. La pièce de Rameau, *la Coulicam*, s'y rattache évidemment et n'est pas l'une des preuves les moins curieuses du succès considérable de cette *Histoire* semi-romanesque.

(2) Telle est la liste donnée, sans références, par Chouquet, dans une note de son article *Rameau*, dans le *Dictionary of music and musicians*, de Grove, t. III, p. 69.

n'en soient pas fournies; la moitié seulement de ces demeures fort éloignées l'une de l'autre lui constituerait déjà une biographie passablement agitée. Jean-François Rameau, fils de Claude, véritable aventurier, se vante dans sa *Raméide* d'avoir fait parler de lui, sous le rapport musical, en Bourgogne, à Lyon, à Metz, à Nevers, en Champagne, et jusque dans les Grisons (1). Les noms de quelques-unes des mêmes villes reviennent, on le voit, dans l'énumération des lieux simultanément ou successivement habités par le grand Rameau, par son frère et par son neveu. Il est cependant difficile de croire que la place d'organiste de la cathédrale de Clermont ait pu, comme l'ont dit Maret et ses successeurs, être cédée à Jean-Philippe Rameau par son frère Claude, car celui-ci ne quitta pas Dijon depuis son mariage, vers le commencement de l'année 1715, jusqu'à une époque postériure à l'installation de Jean-Philippe à Clermont (2).

Les orgues de la cathédrale de Clermont-Ferrand, que Rameau avait déjà touchées de 1702 à 1705 environ, étaient placées depuis l'an 1370 au-dessus du portail septentrional de l'église, où elles demeurèrent jusqu'à 1744, pour être alors transportées au lieu qu'elles occupent actuellement, au bas de la nef (3). L'évêque titulaire du siège de Clermont était, depuis le 7 novembre 1717, Jean-Baptiste Massillon: mais il ne prit possession qu'en 1719, — l'année même où il prêcha son célèbre *Petit Carême*, à la cour, et où il fut reçu membre de l'Académie française. Pendant son épiscopat de vingt-trois années, il ne s'éloigna qu'une fois de son diocèse, en 1721, pour aller prononcer à Saint-Denis l'oraison funèbre de Madame, duchesse d'Orléans, mère du Régent (4). Il présidait, par conséquent, les offices de la cathédrale de Clermont à l'époque où Rameau en touchait les orgues, et ce serait en sa présence qu'aurait eu lieu la scène contée par Maret et rapportée dans notre premier chapitre, si malgré tout l'on persistait à la tenir pour vraisemblable, et à lui donner pour date l'année 1722.

---

(1) *La Raméide*, p. 3.

(2) Arch. comm. de Dijon, L 274, 279, 720, et F 19. — Arch. départ. de la Côte d'Or, C 3694.

(3) Ambr. Tardieu, *Hist. de la ville de Clermont-Ferrand*, t. I, p. 237.

(4) Tardieu, ouvr. cité, t. I, p. 199. — A. Michel, *l'Ancienne Auvergne et le Velay*, t. II, p. 439.

De quelque façon d'ailleurs que Jean-Philippe Rameau se soit libéré de ses engagements à Clermont, il est certain qu'il arriva directement de cette ville à Paris, sans étape intermédiaire, et que ce définitif changement de résidence s'accomplit après l'impression de son *Traité de l'harmonie*. Cet ouvrage, qui parut avec le millésime M.DCC.XXII. portait au titre: « par M. Rameau, organiste de la Cathédrale de Clermont en Auvergne », et contenait dans la préface et dans les pages supplémentaires ajoutées à la fin pour les errata, deux passages établissant que l'auteur n'était pas encore arrivé à Paris lorsque s'était achevée chez Ballard l'impression de la partie principale du volume (1). La présence d'un compte-rendu de cet ouvrage dans les *Mémoires de Trévoux* des mois d'octobre et de novembre 1722 permet d'autre part de fixer avant l'automne de cette année le moment de la mise en vente du *Traité*.

Le titre longuement motivé que Rameau avait placé en tête de son ouvrage, en indiquait les grandes divisions:

TRAITÉ | DE | L'HARMONIE | Reduite à ses Principes naturels | DIVISÉ EN QUATRE LIVRES. | LIVRE I. *Du rapport des Raisons & Proportions Har-* | *moniques.* | LIVRE II. *De la nature & de la propriété des Accords,* | *Et de tout ce qui peut servir à rendre une* | *Musique parfaite.* | LIVRE III. *Principes de Composition.* | LIVRE IV. *Principes d'Accompagnement.* | Par Monsieur RAMEAU, Organiste de la Cathedrale | de Clermont en Auvergne. | DE L'IMPRIMERIE | DE JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE BALLARD, Seul | Imprimeur du Roy pour la Musique. A Paris, ruë Saint Jean | de Beauvais, au Mont-Parnasse. | M.DCC.XXII. | AVEC PRIVILEGE DU ROY (2).

On sait que ce *Traité*, premier fruit des recherches et des méditations théoriques de Rameau, fut suivi d'autres et nombreux écrits échelonnés à des distances diverses d'années dans toute sa vie, et

---

(1) RAMEAU, *Traité de l'harmonie*, préface, p. xxiij : « Comme il ne m'a pas été possible, pour satisfaire à mon Employ, de voir imprimer cet ouvrage..... ». Supplément, p. 17 : « L'auteur n'ayant pas été présent pendant l'impression de ce livre... ».

(2) Le volume comprend 4 ff. n. ch., xxiv-432 p. et un supplément de 18 p. Des exemplaires en sont conservés dans toutes les grandes bibliothèques. Une copie abrégée, en 71 ff. de moyen format, suivis de 5 ff. d'extraits du *Code de musique pratique* (1760), existe à la Bibliothèque Nationale de Paris (ms. fr. 12356).

dont la réunion seule permet de connaître en entier le « Système de Rameau ». On sait aussi que l'essence des principaux de ces écrits souvent diffus et parfois contradictoires, fut rassemblée et divulguée par d'Alembert en un petit volume de forme si complète, si concise et si claire, que de nos jours des théoriciens de profession s'en contentent pour étudier et juger commodément les doctrines du grand maître français (1). Le cadre que nous nous sommes tracé pour le présent essai, et dont nous avons fixé la limite à la représentation du premier opéra de Rameau, ne comporte nullement un examen général de son système, mais nous oblige au contraire à séparer le *Traité de l'harmonie* des ouvrages postérieurs qui en furent le complément et le correctif, pour tenter seulement de nous représenter l'état des connaissances et des idées du musicien à l'époque de la rédaction de ce volume.

« Le silence d'une ville placée dans un pays de montagnes, où les communications étaient difficiles, devait, a dit Fétis, être favorable aux méditations de Rameau » (2). Peut-être l'isolement de Clermont, chef-lieu d'une généralité, n'était-il pas à beaucoup près si absolu. Nous ne devons en tous cas point oublier qu'avant de s'y fixer, le jeune organiste avait vécu dans plusieurs grandes villes de France, et que, de son séjour à Paris vers 1706, il avait dû emporter quelque notion des opinions et des débats de l'époque. Si absorbé qu'un artiste soit dans la profession à laquelle il doit ses moyens d'existence, et si éloigné qu'il se trouve géographiquement du plus grand centre intellectuel de son pays, il ne peut échapper au contrecoup du mouvement invincible et ininterrompu qui transforme et renouvelle de siècle en siècle les diverses expressions de la pensée humaine. Précisément dans le temps où Rameau fréquentait à Paris les leçons de Marchand, le règne des « géomètres » commençait à s'établir

---

(1) La première édition du livre de d'Alembert parut sans nom d'auteur: *Eléments de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés*, Paris, 1752, in-8°, de XVI-171 p. On le réimprima à Lyon et Paris, en 1759, puis, avec le nom de d'Alembert, à Lyon, en 1762, 1766, 1772 et 1779. Sa traduction en langue allemande, par Marpurg, parut à Leipzig en 1757.

(2) Fétis, *Biogr. des mus.*, t. VIII, p. 168.

dans la philosophie et la littérature françaises, pour assujettir bientôt à son influence tous les domaines de l'étude et jusqu'aux conversations des salons et des cafés. Fontenelle, qui s'était fait en quelque sorte le héraut de cette nouvelle puissance, en avait proclamé les revendications dans la préface d'un volume de *Mémoires* de l'Académie des Sciences: « L'esprit géométrique n'est pas si attaché à la géométrie qu'il n'en puisse être tiré et transporté à d'autres connaissances. Un ouvrage de morale, de politique, de critique, peut-être même d'éloquence, en sera plus beau, toutes choses égales d'ailleurs, s'il est fait de main de géomètre » (1). Un autre membre de la savante Académie exprimait, avec une infatuation naïve, le regret « que les langues n'eussent pas été faites par les philosophes, parce qu'il eût été beaucoup plus aisé de les apprendre » (2). Les droits de la raison, appuyés sur l'observation des phénomènes naturels, invoqués « jusqu'à la satiété », poussés de toutes parts à l'extrême, n'allaient pas tarder à faire naître, sous le couvert de la science, « le paradoxe, qui est une ignorance, et la déclamation, qui est le langage du paradoxe » (3).

Ces nouvelles doctrines, encore incomplètement formulées, mais qui étaient répandues à l'état ambiant dans l'atmosphère de la France, furent les conductrices de la pensée de Rameau dans une direction que n'avaient pas encore suivie les musiciens de son temps. Toute la préface de son *Traité* l'indique: « Quelque progrès, dit-il, que la musique ait fait jusqu'à nous, il semble que l'esprit ait été moins curieux d'en approfondir les véritables principes, à mesure que l'oreille est devenue sensible aux merveilleux effets de cet Art. De sorte qu'on peut dire, que la raison y a perdu de ses droits, tandis que l'expérience s'y est acquis quelque autorité ». Il regrette que les musiciens modernes, « c'est-à-dire depuis Zarlino », ne se soient pas appliqués, comme les Anciens, « à rendre raison de ce qu'ils pratiquent... C'est principalement pour ranimer cette noble émulation qui regnoit

(1) Ce fragment a été cité par M. Brunetière, dans le beau chapitre de ses *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française* (5e série, p. 243) intitulé: « la Formation de l'idée de progrès au XVIIIe siècle ».

(2) *Hist. de l'Acad. des Sciences*, année 1701, p. 136.

(3) Ernest Bersot, *Etudes sur le XVIIIe siècle*; étude générale, p. 151.

autrefois, que j'ai hazardé de faire part au public de mes nouvelles recherches dans un Art auquel je tâche de donner toute la simplicité qui lui est naturelle, afin que l'esprit en conçoive les proprietez, aussi facilement que l'oreille les sent... La Musique est une science qui doit avoir des regles certaines; ces regles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut gueres nous être connu sans le secours des Mathematiques... » (1). Dès la première ligne du chapitre initial, il choisit pour définir son art, au lieu d'une des formules chères aux praticiens, — « la musique est l'art de bien chanter », ou: « la musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille », — celle tout abstraite des physiciens, où le terme *art* est remplacé par le terme *science:* « la musique est la science des sons ». Rameau, qui la trouve entre autres chez Loulié (2), la complète autrement que cet auteur, en ajoutant: « par conséquent le son est le principal objet de la musique ».

Tout le premier livre du *Traité de l'harmonie* est donc le fruit des laborieux efforts accomplis par Rameau pour se rendre maître de cette « science des sons », que dans les livres suivants il se donnera pour tâche d'associer à la pratique de son art, en la prenant pour base directe d'une doctrine nouvelle des accords et de la composition. Malgré toute l'insuffisance et les imperfections du système, le fait seul d'une telle conception reste l'immense mérite de Rameau dans le domaine de la théorie musicale, et ce mérite, reconnu aussi bien par les écrivains qui se sont écartés de ses doctrines que par ceux qui s'y étaient d'abord conformés, est resté au jugement de l'histoire une des manifestations les plus éclatantes de son génie, un de ses plus beaux titres de gloire (3).

---

(1) RAMEAU, *Traité de l'harmonie*, préface.

(2) LOULIÉ, *Eléments de musique*, 1696, p. 43: « La musique est la science des sons, comme l'arithmétique est la science des nombres ».

(3) Voyez principalement FÉTIS, *Traité de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, livre IV (10ᵉ édit., p. 201 et suiv.). — HELMHOLTZ, *Die Lehre der Tonempfindungen*, II Theil (trad. fr. par Guéroult, *Théorie physiologique de la musique*, Paris, 1868, in-8°, p. 299 et suiv., et 406). — L. BUSSLER, *Ein Wink Rameau's für die ersten harmonischen Ubungen*, dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, de Leipzig, nouv. série, 4ᵉ année, 1869, n° 4. — CH. HENRY, *La théorie de Rameau sur la musique*, Paris, 1887, in-4°, de 15 pp. — HUGO

A quelles sources le jeune organiste avait-il puisé les éléments de son travail? Sans contenir nulle part une véritable bibliographie des auteurs consultés, le texte ou les notes du *Traité de l'harmonie* font mention d'une dizaine d'ouvrages cités tantôt pour se réclamer d'eux, tantôt, et plus fréquemment, pour les attaquer et faire valoir à l'encontre de leurs préceptes de nouvelles démonstrations. Quelques-uns étaient de vieux livres, que feuilletaient peut-être encore un petit nombre de savants, mais que n'ouvraient plus jamais les artistes, et à l'étude desquels Rameau s'était acharné, rassemblant pour les comprendre tout ce qu'il avait appris de mathématiques et de latin chez les Jésuites de Dijon, et d'italien à Milan.

Les auteurs grecs, si longtemps regardés comme les pères nourriciers de toutes les sciences, mais que les lacunes de son éducation classique ne lui permettaient pas de lire dans leur langue, lui fournirent seulement par l'intermédiaire de Zarlino et de Mersenne, les calculs de la mesure des intervalles. Rameau ne nomme guère, en passant et de seconde main, que Platon et Aristote, et l'on reconnaît assez bien en lui l'homme du XVIII[e] siècle, en le voyant n'accepter d'eux que des chiffres absolus et n'accorder qu'une incrédulité polie aux légendes dans lesquelles s'était cristallisée la reconnaissance des peuples pour l'art et les artistes, et qu'avaient infatigablement répétées les poètes et les musiciens. « C'est icy, dit-il en parlant de la mélodie, c'est icy où il semble que les Anciens l'emportent, si nous devons les en croire; celuy-ci par sa Melodie fit pleurer Misse; celuy-là obligea Alexandre de prendre les armes; un autre rend doux et humain un jeune homme furieux. Enfin l'on voit de tous côtez des effets surprenans de leur Musique... » (1). Et il se hâte de se ranger à l'avis qu'a exprimé Zarlino « avec beaucoup de raison », à savoir « que toutes les particularitez provenaient plus du discours énergique, dont la force s'augmentoit par la manière dont ils (les Anciens) le récitoient en chantant, que de leur seule mélodie ».

De même qu'à propos des fables antiques il ajoutait la restriction:

Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, 1898, in-8°, p. 453 et suiv. Nous rappelons cependant que tous ces auteurs parlent du système de Rameau en général, et non pas de son seul *Traité de l'harmonie*.

(1) Rameau, *Traité de l'harmonie*, p. 142.

« si nous devons les en croire », de même, en étudiant les *Istitutioni armoniche* de Zarlino dans l'édition de 1573 (1), il ne se départ point de sa propension à l'examen et à la critique, il ne se laisse point imposer par la science profonde et la grande renommée du vieil auteur italien, devenu, à défaut des auteurs grecs, le plus ancien, le plus utile et le plus autorisé de ses guides. C'est avec une visible arrière-pensée de contradiction qu'il mentionne le titre de « Prince des musiciens modernes », maintenu à Zarlino par Brossard; c'est avec une nuance d'étonnement qu'il le voit rester « l'oracle de quelques musiciens » (2). L'incompatibilité de certaines idées de Rameau avec celles de Zarlino provenait d'ailleurs en partie des transformations accomplies en un siècle et demi dans la science et dans l'art, et de l'ignorance complète où l'on était tombé, vers 1720, à l'égard des œuvres musicales des anciennes écoles. Lorsque l'auteur du *Traité de l'harmonie* critiquait Zarlino de n'avoir pas chiffré ses basses, et de s'être abstenu de marquer le demi-ton « aux endroits où il se fait sentir le mieux » (3), c'est qu'il ne s'était jamais inquiété d'apprendre depuis combien d'années l'on faisait usage de « l'accompagnement », ni à quel point la tonalité du XVI[e] siècle différait de celle du XVIII[e]. Rameau ne pouvait donc emprunter à l'illustre maître vénitien que les données générales et les règles compatibles avec les formes nouvelles de la composition. Musicien de génie, mais mathématicien et logicien peu expérimenté, il sentait très bien la difficulté d'acquérir, de coordonner et d'exprimer les notions scientifiques dont la connexité avec son art le préoccupait, et qu'il devinait souvent par intuition, plutôt qu'il ne réussissait à se les assimiler par l'expérience ou par la complète possession des auteurs. Il y a donc un peu de sévérité dans le reproche que le moderne historien de la théorie musicale lui a adressé, d'être passé sans s'y arrêter à côté de quelques-unes

---

(1) *Ibid.*, préface, p. XXIV. Ce petit fait explique la méprise de Rameau à l'égard de l'ordre de succession des écrits de Zarlino : ne connaissant pas l'édition de 1558 des *Istitutioni armoniche*, il croit cet ouvrage postérieur aux *Dimostrationi* du même auteur. Cette erreur de Rameau a été signalée par M. Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, p. 454, en note.

(2) RAMEAU, *Traité*, p. 18.

(3) RAMEAU, *Traité*, pp. 55, 60, 147.

des idées les plus fécondes de Zarlino, celle notamment du « dualisme de l'harmonie », qu'il essaie de réfuter, et sur laquelle il revient cependant à plusieurs reprises, comme « par un malaise de conscience » (1).

Après Zarlino, les maîtres de Rameau, selon l'ordre chronologique, avaient été Descartes et Mersenne, dont les contradictions et les obscurités ne pouvaient guère avoir facilité la tâche ardue qu'il s'était imposée. Il connaissait de Mersenne le premier *Traité de l'harmonie universelle*, imprimé en 1627 sous le pseudonyme de De Sermes, et le volume intitulé *Harmonicorum libri XII*, publié en 1635; — de Descartes, le célèbre *Compendium*, ou *Abrégé de musique*, rédigé en 1618, publié seulement après la mort de l'auteur, en 1650 sous sa forme latine, en 1668 sous sa forme française, la seule que connût Rameau (2).

On trouve encore dans le *Traité de l'harmonie* une mention du P. Pardies, auteur d'*Eléments de géométrie* plusieurs fois réimprimés (3). Mais, chose remarquable, aucune portion de l'ouvrage de Rameau ne révèle la connaissance des découvertes de Sauveur, — le créateur et le parrain de l'*Acoustique*, — découvertes capitales, dont la publication dans les recueils annuels de l'Académie des Sciences avait cependant commencé avant l'époque où le jeune organiste bourguignon était pour la première fois venu habiter Paris.

Pour la partie plus directement pratique de son travail, c'est-à-dire pour les livres II et III, où il traitait des accords et de la composition, Rameau n'avait trouvé à consulter, après Zarlino, qu'un petit nombre d'auteurs français, ayant, à une époque beaucoup plus rapprochée de lui, effleuré les mêmes matières. C'étaient Michel L'Affilard, dont les *Principes très faciles pour bien apprendre la musique*

---

(1) Rameau, *Traité*, p. 18. — Riemann, ouvr. cité, p. 455. — Cette préoccupation de Rameau se fait jour dans ses ouvrages postérieurs.

(2) L'emploi presque nul que Rameau fait des auteurs latins confirme amplement ce qui a été dit de l'insuffisance de son éducation littéraire.

(3) Les *Eléments de géométrie* du R. P. Pardies, Jésuite, avaient été imprimés en français en 1671. Ils furent traduits en latin en 1685 et reparurent plusieurs fois dans l'une et l'autre langue, soit isolément, soit dans le recueil des *Œuvres* de ce mathématicien.

jouissaient d'une grande vogue (1); — Étienne Loulié, qui s'était surtout distingué par l'invention d'un pendule, ou « chronomètre », propre à mesurer les temps dans l'exécution musicale (2); — Masson, qui avait donné sous un titre ambitieux, un simple abrégé de la composition (3): — Frère, premier auteur d'un livre spécial sur la transposition (4); — et enfin Sebastian de Brossard, dont le *Dictionnaire de Musique* offrait, sous la forme sèche et succincte d'un recueil de définitions, le résumé des usages musicaux, aux environs de l'an 1700 (5).

Aucune étude des œuvres musicales autérieures aux siennes propres ou à celles de ses contemporains immédiats ne venait s'ajouter chez Rameau à la lecture des livres de théorie. Quoique l'on eût assisté récemment à un subit éveil de la science historique, personne ne songeait à en appliquer les méthodes en matière musicale. Il semblait que l'art de la composition fût trop jeune pour posséder un passé. Les volumes imprimés ou manuscrits qui renfermaient les motets et les chansons à plusieurs voix de l'école du contrepoint vocal, et ceux mêmes où se trouvaient réunies les œuvres beaucoup moins anciennes de l'école de la basse continue, étaient relégués sur les rayons les plus poussiéreux des bibliothèques, ou jetés aux mains des « beurrières » qui en roulaient les pages en cornets. Les rares bibliophiles qui songeaient à les collectionner n'en faisaient, comme Brossard, qu'un usage de pure curiosité, et n'en comprenaient plus ni le sens,

---

(1) Les *Principes* de L'Affilard dataient de 1691 et avaient été réimprimés en 1702, 1705, 1707 et 1710.

(2) *Eléments ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre très clair, très facile et très court et divisez en trois parties... avec l'estampe, la description et l'usage du chronomètre... par M. Loulié...* Paris, Ballard, 1696, in-8°.

(3) *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique...* par M. Masson, Paris, Ballard, 1694, in-4°. Une deuxième et une troisième éditions parurent en 1699 et en 1705.

(4) *Transpositions de musique réduites au naturel par le secours de la modulation...* par M. Frère, Paris, Ballard, 1706, in-8°. Deux autres éditions furent mises en vente, à Amsterdam, par Etienne Roger, en 1710, et à Paris, par Ballard, en 1715.

(5) Le *Dictionnaire de musique* de Brossard avait paru à Paris, chez Ballard, en 1703, dans le format in-folio. Le libraire Etienne Roger, d'Amsterdam, en fit dans les années suivantes plusieurs éditions ou tirages, dans le format in-8°.

ni même la notation. Tout, dans ces beaux poèmes sonores pour longtemps endormis, eût semblé alors « gothique », c'est-à-dire, dans le langage des « philosophes », ridicule ou barbare.

L'esprit donc naturellement fermé à la connaissance des musiques anciennes, Rameau ne se trouvait guère moins étranger à la signification véritable du chant grégorien, dont sa profession d'organiste semblait lui avoir imposé la culture, mais que la routine des chantres, les innovations des liturgistes et les profanations du « plain-chant musical », ne lui présentaient plus que sous des formes abâtardies. Au lieu d'en sentir la beauté particulière, d'en respecter la sainte antiquité, il en souhaitait avec ardeur, et pour des motifs presque personnels, la ruine complète, par une réforme tonale dont il déplorait seulement la difficulté matérielle, car elle eût seule, à son gré, permis aux compositeurs de « déployer leur génie » commodément et librement, dans la musique religieuse. C'est à propos de Zarlino qu'il émet cette proposition curieuse à rencontrer sous la plume d'un artiste attaché, dans le moment même, au service d'une église, mais dès lors fortement imbu des préjugés de son siècle. Zarlino, écrit-il, a eu « trop de condescendance pour des choses auxquelles il étoit comme forcé de se conformer, je veux parler du plain-chant de l'Église, qui subsistoit bien longtemps avant luy, et qu'il est bien difficile de réformer, par rapport à l'usage ou à la depense, quoiqu'il ne convienne à l'harmonie que dans les tons conformes au systeme parfait. Aussi ne voyons-nous que des gens sans goût, pleins des Regles de ces Anciens, dont le vrai sens leur est inconnu, qui s'attachent vainement à former une bonne et agreable harmonie sur ces sortes de chants. Ce devroit être cependant le sujet de nos veilles et de nos travaux, la Musique n'étant faite que pour chanter les louanges de Dieu. Quel désagrément pour un homme rempli de cette vérité, de ne pouvoir déployer son génie sur un si grand sujet; il peut bien entasser des Accords sur ces Chants, et procéder sans faute jusqu'à la fin; mais il y a bien de la difference d'une Musique sans faute à une Musique parfaite. Ces Anciens, trop esclaves de leurs premieres decouvertes, composerent tous ces Chants d'une Melodie que leur fournissoit le systeme parfait, et finirent par où ils devoient commencer, c'est-à-dire qu'ils établirent les Regles de l'Harmonie sur cette Melodie, au lieu de commencer par celle qui se presentoit la

premiere, qui est l'Harmonie (comme la division de la corde nous le prouve) et d'etablir sur elle les Regles de la Melodie, dont on formeroit même un Chant plus facile et plus coulant que celui qui subsiste aujourd'hui dans nos Temples. Leur aveuglement se découvre encore dans la difference qu'ils ont faite des Modes authentiques, ou principaux, aux plagaux ou collatéraux, etc. » (1).

Rameau ne se déclarait le disciple d'aucun de ses prédécesseurs, et ses doctrines lui appartenaient en propre. Elles reposaient sur un petit nombre de principes dès lors nettement fixés dans son esprit et d'où, dans un ordre parfois arbitraire, il s'attachait à faire découler tous les développements d'une théorie complète de l'harmonie. Prenant pour base de tout son édifice « le corps sonore », tel qu'il pouvait l'observer dans « la nature », c'est-à-dire la corde divisée et subdivisée d'après une progression régulière, de façon à produire des intervalles aisément perceptibles par le seul moyen de l'oreille, Rameau affirmait avec Descartes que toutes les consonances étaient contenues dans les six premiers nombres, que l'ordre de leur origine et de leur perfection se trouvait déterminé par celui même de ces nombres, et que toutes les parties (ou divisions) de la corde provenant de sa totalité, tous les sons rendus par cette corde divisée se trouvaient engendrés par le premier son, « principe et fondement » de toute l'harmonie : « Rien de plus simple, ni de plus familier que la progression naturelle des nombres;... rien de plus précis que toutes les propriétés de l'harmonie qui se trouvent renfermées dans le nombre senaire » (2). Puis, rompant hardiment avec les traditions reçues, il posait en principe qu' « il n'y a dans l'harmonie que deux accords, qui sont le parfait et celui de la septième » (3), ce dernier étant lui-même constitué par l'addition d'une tierce mineure à l'accord parfait majeur. « L'expérience, disait-il, nous offre un grand nombre d'accords susceptibles d'une diversité à l'infini, où nous nous égarerons toujours, si nous n'en cherchons le principe dans une autre cause; elle sème partout des doutes... La raison, au contraire, ne nous met sous les yeux qu'un seul accord » (4).

---

(1) Rameau, *Traité de l'harmonie*, p. 147.

(2) *Ibid.*, p. 21.

(3) *Ibid.*, pp. 13, 37, 45.

(4) *Ibid.*, p. 126.

De cette affirmation très nouvelle, Rameau déduisait aussitôt la théorie du *Renversement*, qui lui appartient tout entière, et qu'il proclamait « le nœud de toute la diversité dont l'harmonie puisse participer », le principe dont la connaissance devait suffire pour « venir à bout des plus grandes difficultés » (1). Il en poussait l'application jusqu'à l'assimilation des deux accords, majeur et mineur, disant: « L'accord parfait mineur pourrait être démontré comme majeur, puisqu'il est composé de même, et qu'il donne par son renversement les mêmes accords que le majeur nous a donnés, n'y ayant de différence que dans la disposition des tierces dont la quinte est formée; la tierce qui a été majeure d'un côté étant mineure de l'autre, ainsi des sixtes qui en proviennent » (2).

On doit considérer aussi comme deux idées nouvelles à cette époque et par conséquent personnelles à Rameau, celles du *Centre harmonique* et de l'origine de la mélodie. C'est dans le chapitre XIX du second livre que se trouve la proposition que « la Mélodie provient de l'Harmonie », proposition contraire à l'opinion générale du temps, et que Rameau soutient par ce raisonnement: « Il semble d'abord que l'Harmonie provienne de la Mélodie, en ce que la Mélodie que chaque voix produit, devient Harmonie par leur union; mais il a fallu déterminer auparavant une route à chacune de ces voix, pour qu'elles pussent s'accorder ensemble. Or quelqu'ordre de Mélodie que l'on observe dans chaque partie en particulier, elles formeront difficilement ensemble une bonne harmonie, pour ne pas dire que cela est impossible, si cet ordre ne leur est pas dicté par les Règles de l'Harmonie » (3). La définition du « Centre harmonique », que M. Riemann appelle « une conquête d'une importance extrême pour la théorie » (4), est contenue dans le chapitre précédent du même livre: « Le principe de l'harmonie ne subsiste pas seulement dans l'Accord parfait, dont se forme celui de la Septième; mais encore plus précisément dans le son grave de ces deux accords, qui est, pour ainsi dire, le *Centre harmonique* auquel tous les autres sons doivent

---

(1) Rameau, *Traité de l'harmonie*, p. 10.
(2) *Ibid.*, p. 36.
(3) *Ibid.*, p. 138.
(4) Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, p. 459.

se rapporter. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles nous avons cru devoir établir notre système sur la division d'une corde, en ce que cette corde qui nous donne ce son grave, est le principe de toutes celles qui proviennent de sa division; de même que l'unité qu'on lui compare est le principe de tous les nombres ». Lui-même ravi de la nouveauté et de la simplicité de ses principes, Rameau s'écriait avec admiration: « Quoi, tant d'accords, tant de beaux Chants, cette diversité infinie, ces expressions si belles et si justes, ces sentiments si bien rendus, tout cela provient de deux ou trois intervalles disposez par Tierces, dont le principe subsiste dans un son! » (1). L'enthousiasme excité par le système de Rameau était depuis longtemps refroidi, lorsque Fétis entreprit de démontrer ce qu'avaient eu d'excessif et de défectueux les conséquences tirées de cette idée première, qui avait conduit l'auteur du *Traité de l'harmonie* à « considérer tous les accords comme autant de faits isolés », et à « écarter les règles de successions et de résolutions tonales établies dans les anciens traités » (2). Parce que, dans ce jugement, il isolait les œuvres théoriques de Rameau des œuvres musicales du même temps, Fétis oubliait que cette conception nouvelle de la doctrine de l'harmonie avait été dictée à son inventeur par des causes historiques. Bien qu'il ne fît littéralement aucun emprunt aux partitions de ses contemporains, qu'il ne prononçât même pas le nom de leurs auteurs, et qu'à l'exception d'un petit nombre de formules tirées du traité de Masson, il semblât s'être donné pour règle immuable de composer lui-même tous ses exemples, y compris les canons et le motet *Laboravi*, donné, à la fin du livre III, comme un modèle de science (3), Rameau ne pouvait s'être inspiré que des traditions très récentes du style de l'opéra français, telles que Lully les avait établies, et telles que ses imitateurs les avaient transportées dans tous les genres de composition sacrée et profane.

---

(1) Rameau, *Traité de l'harmonie*, p. 128.

(2) Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, 10e édit., 1872, p. 206. — Cette partie du *Traité* de Fétis est un remaniement de son *Esquisse d'une histoire de l'harmonie*, publiée en 1840. La première édition du *Traité* parut en 1844.

(3) Rameau, *Traité de l'harmonie*, pp. 341 et suiv., 359 et suiv.

Pour écrire des « récits » ou airs à voix seule, accompagnés de la basse continue, des chœurs de voix et d'instruments dont les quatre ou cinq parties marchaient le plus souvent note contre note sous le joug impérieux d'une mesure symétrique, la grande affaire n'était plus, comme au XVI^{e} siècle, de concilier des mélodies distinctes, de diviser et de développer des thèmes, d'enlacer des imitations et des réponses, mais d'élever autour du chant donné une solide muraille d'accords pleins et réguliers. Le « contrepoint » avait fait place à l'« harmonie »: et le rôle prépondérant que tenait désormais « l'accompagnement » dans l'éducation et dans les habitudes de tous les musiciens, professionnels ou amateurs, expliquait à la fois l'orientation finale des théories de Rameau vers ce côté tout pratique de sa profession d'organiste et de claveciniste, l'importance extrême qu'il attacha à sa découverte de la « basse fondamentale », et le succès particulier de cette doctrine, qui aux yeux de ses contemporains, sembla se détacher en lettres de feu des chapitres du *Traité de l'harmonie* où elle était longuement exposée (1).

La « basse fondamentale » différait de « la basse continue » en ce que celle-ci, dans une notation sommaire, chiffrée ou non chiffrée, dont la réalisation était laissée au talent du compositeur ou de l'exécutant, permettait l'emploi de dessins variés et d'accords de toute espèce; tandis que la basse fondamentale, notée ou sous-entendue, composée seulement des notes radicales du ton, ne procédant que par intervalles consonants, ne portant sur chacune de ses notes que des accords parfaits ou de septième, s'assujettissant à la mesure pour en marquer « le premier instant » (temps fort), représentait dans l'édifice harmonique la série visible ou cachée des piliers que l'architecte dispose à des distances fixes, et selon les lois de la division de l'espace et de la pesanteur des voûtes, pour supporter toute la construction.

Comme le « Bourgeois gentilhomme » faisait, en prononçant les moindres paroles, de la prose sans le savoir, les clavecinistes et les accompagnateurs employaient tous, sans s'en douter, la basse fondamentale. Beaucoup d'entre eux furent enchantés de pouvoir baptiser

(1) Rameau, *Traité de l'harmonie*, pp. 125 et suiv., 185 et suiv.

d'un nom scientifique le procédé qu'ils appliquaient instinctivement, et Rameau, qui rêvait avant tout de « satisfaire la raison sur la musique », s'échauffa sur sa découverte au point de l'appeler avec emphase « le grand nœud de la composition » (1).

Parmi les innovations de fait ou de nom qui se remarquent encore en grand nombre dans le *Traité de l'harmonie,* l'on ne doit pas omettre de mentionner la construction de la gamme mineure, différente en montant et en descendant (*Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, *Ut dièse*, *ré*, — *ré*, *Ut*, *Si bémol*, *La*, *Sol*, *Fa*, *Mi*, *Ré*), que Rameau note et explique dans le chapitre XXII de son troisième livre (2), et qui, ne se trouvant formulée dans aucun ouvrage antérieur, fut reconnue pour « gamme française » par l'écrivain allemand Mizler, dès 1739 (3), et plus tard appelée « gamme de Rameau » (4).

L'esprit investigateur de l'organiste de Clermont se portait avec la même acuité critique et novatrice sur les petits détails de son art. On le voit entre autres choses proposer une simplification des signes de mesure, par l'emploi unique des seuls chiffres *4*, *3* ou *2*, précédés d'une note indiquant la valeur choisie pour représenter l'unité de temps: une noire placée avant la clef, et le chiffre 4 posé après la clef, signifiaient donc la mesure à quatre temps composée de quatre noires. Les vitesses relatives s'exprimaient en français. L'auteur assurait que par ce moyen un compositeur pourrait « laisser hardiment la direction de sa Pièce à un autre, sans craindre que l'exécution manque par là: défaut assez ordinaire », ajoutait-il, que le chronomètre de Loulié n'avait pas supprimé, étant d'un emploi malaisé. Comme toute la musique instrumentale procédait encore immédiatement, à cette époque, de la musique de danse, Rameau faisait l'application de son procédé de notation de la mesure aux formes diverses des « airs propres à la danse », Allemande, Courante, Sarabande, Menuet, etc. (5).

(1) Rameau, *Traité de l'harmonie,* p. 185.
(2) Rameau, *Traité de l'harmonie,* p. 246.
(3) Mizler, *Anfangsgründe des Generalbasses,* 1739, p. 67. — Riemann, *Geschichte der Musiktheorie,* p. 464.
(4) Soyer-Willemet, *Observations sur la gamme mineure,* 1837, p. 6.
(5) Rameau, *Traité de l'harmonie,* pp. 151 et suiv.

Dans le quatrième et dernier livre de son *Traité*, consacré tout entier à l'art de « l'accompagnement », Rameau donnait sur « la position de la main et l'arrangement des doigts » au clavecin et à l'orgue, des règles sommaires, mais précises, destinées seulement à l'exécution de la basse continue, et qu'il devait un peu plus tard reprendre et modifier en vue de l'exécution des pièces. Nous réservant de revenir sur ce sujet dans une autre partie de cette étude. nous ne retiendrons plus ici du premier ouvrage théorique de Rameau que les passages relatifs au contenu sentimental de la musique. Il est intéressant d'y chercher quelles étaient, en 1722, les idées du futur auteur de *Castor et Pollux* sur les moyens d'expression dont pouvait disposer un compositeur dramatique.

Pas plus en cette matière qu'en celles de pure technique, Rameau ne songe à s'appuyer sur l'analyse des monuments de l'art. « L'harmonie, dit-il, peut émouvoir en nous différentes passions, à proportion des accords qu'on y emploie; il y a des accords tristes, languissants, tendres, agréables, gais, et surprenants... et bien que cela soit fort au-dessus de ma portée, je vais en donner toute l'explication que l'expérience peut me fournir » (1). Par un reste de déférence pour les traditions anciennes relatives aux propriétés caractéristiques des modes, il fait place à une classification sentimentale des tons les plus usités dans les deux seuls modes subsistants: « Le mode majeur, pris dans l'octave des notes *Ut*, *Ré*, ou *La*, convient aux Chants d'allégresse et de réjouissance; dans l'octave des notes *Fa* ou *Si bémol*, il convient aux Tempestes, aux Furies et autres sujets de cette espèce. Dans l'octave des notes *Sol* ou *Mi*, il convient également aux Chants tendres et gais; le grand et le magnifique ont encore lieu dans l'octave des notes *Ré*, *La* ou *Mi*. Le mode mineur pris dans l'octave des notes *Ré*, *Sol*, *Si* ou *Mi*, convient à la douceur et à la tendresse; dans l'octave des notes *Ut* et *Fa*, il convient à la tendresse et aux plaintes; dans l'octave des notes *Fa* ou *Si bémol*, il convient aux chants lugubres. Les autres tons ne sont pas d'un grand usage » (2).

---

(1) RAMEAU, *Traité de l'harmonie*, p. 141.
(2) *Ibid.*, p. 157.

Mais la puissance d'expression de l'harmonie l'emporte de beaucoup, dans l'opinion de Rameau, sur celle de la tonalité, et il trace, à son propos, l'esquisse entièrement nouvelle d'une sorte de cours de psychologie musicale: « Les accords consonans se rencontrent partout, mais ils doivent estre employez le plus souvent que l'on peut dans les chants d'allégresse et de magnificence; et comme on ne peut se dispenser d'y entremêler des accords dissonans, il faut faire en sorte que les dissonances y naissent naturellement; qu'elles y soient préparées autant qu'il est possible, et que les parties qui se distinguent le plus, comme sont le Dessus et la Basse, soient toujours consonantes entre elles. La douceur et la tendresse s'expriment quelquefois assez bien par des dissonances mineures préparées. Les plaintes tendres demandent quelquefois des dissonances par emprunt, et par supposition, plutôt mineures que majeures; faisant régner les majeures qui peuvent s'y rencontrer, dans les parties du milieu, plutôt que dans les extrêmes. Les langueurs et les souffrances s'expriment parfaitement bien avec des dissonances par emprunt, et surtout avec le Chromatique... Le désespoir, et toutes les passions qui portent à la fureur, ou qui ont quelque chose d'étonnant, demandent des dissonances de toute espèce, non préparées; et surtout que les majeures règnent dans le dessus. Il est beau même dans de certaines expressions de cette nature, de passer d'un ton à un autre par une dissonance majeure non préparée, sans que l'oreille néanmoins puisse être blessée de la trop grande disproportion qui pourroit se trouver entre ces deux tons; c'est pourquoi cela ne peut se faire qu'avec beaucoup de discernement, de même que tout le reste; car si l'on ne faisoit qu'entasser dissonance sur dissonance, partout où elle peut avoir lieu, ce seroit un défaut infiniment plus grand, que de n'y faire entendre que des consonances. La dissonance ne doit donc être employée qu'avec beaucoup de discrétion, évitant même de la faire entendre dans les accords dont elle ne peut être séparée, en la retranchant adroitement, lorsque l'on sent que sa dureté ne convient point à l'expression » (1).

Aucun chapitre concernant le choix et la disposition des instruments ne pouvait se rencontrer dans un traité rédigé à une époque

(1) Rameau, *Traité de l'harmonie*, pp. 141, 142.

où les éléments du coloris instrumental étaient à peine créés, et dont l'auteur n'avait eu encore aucune occasion d' écrire pour l'orchestre. En revanche, Rameau comprenait fort bien la puissance du rythme: « La mesure, dit-il, a tant de force dans la musique, qu'elle est seule capable d'exciter en nous les différentes passions » (1). Mais il n' entreprenait ni d' en analyser les effets, ni d' en établir les règles, séparément de celles que fixaient, dans la musique instrumentale, les formes spéciales des airs à danser, et dans la musique vocale, la coupe des paroles: « Les commençans qui veulent mettre des paroles en chant, doivent, enseigne-t-il, préférer les Vers à la prose, ainsi qu'il est d' usage, parceque les Vers ont une certaine cadence, qui oblige d'y conformer le Chant, de manière que cette cadence en annonce le mouvement convenable, et les occasions où le repos doit s'y faire sentir. Les vers propres aux Airs de mouvement sont ceux qui contiennent entre eux une égale quantité de syllabes ou de pieds, et dont le sens est, en quelque façon, terminé a la fin de chaque vers. Pour les mettre en chant, il faut que la dernière syllabe de chaque vers soit entendue dans le premier instant du premier temps d'une mesure, en remarquant deux choses: la première, que la pénultième syllabe des vers dont la rime est féminine peut participer de la règle précédente; et la seconde, qu'il faut éviter, autant que cela se peut, de faire entendre une cadence finale sur les dernières syllabes des Vers, qui ne terminent pas absolument le sens de la phrase » (2).

La coupe des vers réglait donc exactement la coupe des mélodies, et il était de plus recommandé au musicien d'observer si dans le texte une répétition des mêmes sentiments, ou de sentiments analogues, permettait une répétition de thèmes, « parceque c' est dans ces occasions où l' imitation et la fugue (la fugue, chez Rameau, n'est que l'imitation canonique) conviennent fort » (3).

Les conseils relatifs à la composition du récitatif sont d' un inrérêt particulier, et nous offrent, brièvement définies par Rameau, les mêmes lois d'obéissance du dessin mélodique à la déclamation,

---

(1) Rameau, *Traité de l'harmonie*, p. 150.
(2) *Ibid.*, p. 161.
(3) *Ibid.*, p. 163.

que plus tard Grétry donna pour base à toute l'esthétique de la comédie musicale: « Il y a plus de circonspection à garder dans les récitatifs que dans les Airs; car s'il s'agit de narrer ou de réciter quelques histoires, ou autres faits de cette nature, il faut que le Chant imite la parole, de sorte qu'il semble que l'on parle, au lieu de chanter; ainsi les Cadences parfaites ne doivent y être employées qu'aux endroits où le sens se termine; et c'est icy où l'on a besoin de toutes les connoissances dont nous avons dit qu'un bon Musicien doit être doué, en s'attachant encore à exprimer les Syllabes longues du discours par des notes d'une valeur convenable, et celles qui sont breves par des notes de moindre valeur; de sorte que l'on puisse en entendre le nombre aussi aisément que par la prononciation d'un déclamateur, quoique l'on puisse faire passer plusieurs syllabes longues et breves sur des notes d'égale valeur, pourvu que l'on fasse entendre les longues dans le premier moment de chaque temps, et surtout dans le premier temps » (1).

Le résumé de toutes les idées de Rameau sur la musique dramatique, ou pour mieux dire le programme d'après lequel devait plus tard se guider son génie de musicien dramatique, se trouve enfin condensé dans ces lignes: « Au reste, un bon Musicien doit se livrer à tous les Caractères qu'il veut dépeindre; et, comme un habile Comédien, se mettre à la place de celuy qui parle; se croire être dans les lieux où se passent les différents événements qu'il veut représenter, et y prendre la même part que ceux qui y sont les plus intéressez; être bon déclamateur, au moins en soy-mesme; sentir quand la voix doit s'elever ou s'abaisser plus ou moins, pour y conformer sa Melodie, son Harmonie, sa Modulation et son mouvement » (2).

Sans doute, tout cela avait été pratiqué avant Rameau, — et lui-même le savait bien, puisqu'il ajoutait: « L'on trouvera dans les Opera et dans plusieurs autres bons ouvrages de Musique la preuve de ce que nous avançons ici », — mais cela n'avait pas été dit: et tandis que dans l'exposition de ses théories scientifiques, l'écrivain n'avait guère quitté le ton de l'affirmation, voire celui de la réfu-

(1) Rameau, *Traité de l'harmonie*, p. 162.
(2) *Ibid.*, p. 143.

tation vis-à-vis de ses devanciers, il se faisait, sur le terrain moins assuré de l'esthétique et de la psychologie, humble et modeste à l'égard des praticiens avec lesquels il n'osait ou ne pouvait pas encore rivaliser: « Nous espérons que les habiles gens, pour qui nous n'avons rien dit de nouveau, ne nous sçauront pas mauvais gré d'avoir déclaré des secrets, dont ils auroient peut-être souhaité être les seuls dépositaires, puisque notre peu de lumière ne nous permet pas de leur disputer ce dernier degré de perfection, sans lequel la plus belle harmonie devient quelquefois insipide, et par où ils sont toujours en état de surpasser les autres » (1).

Peu sensibles à tant de déférence, « les habiles gens » affectèrent une attitude froide ou dédaigneuse à l'égard du *Traité de l'harmonie;* ils voulurent bien convenir qu'on n'y trouvait rien à reprocher « pour la justesse et le détail des règles »; mais, par dédain ou jalousie, ils protestèrent aussitôt « qu'ils savaient toutes ces règles », — chose d'ailleurs « à leur louange », ainsi que le remarquait malicieusement l'écrivain qui nous a transmis l'écho de leurs réflexions verbales (2).

Du côté des « philosophes », l'accueil fut meilleur. Sans être naturellement en état d'apercevoir dès le premier jour toute la portée d'un ouvrage aussi nouveau, quelques-uns des contemporains de Rameau en comprirent cependant très vite l'importance, et grâce au grand mouvement de curiosité scientifique qui animait alors le monde littéraire et la société française tout entière, sa publication servit immédiatement, et avec une efficacité singulière, la gloire d'un artiste dont les compositions musicales ne devaient, malgré leur mérite, s'imposer que lentement à l'admiration publique.

En un temps où la presse périodique faisait à peine ses premiers pas, l'impression produite par l'apparition d'un volume de science ou d'art ne se traduisait guère qu'en conversations tenues dans les salons ou les cafés, et dont le bruit ne laissait pour l'avenir aucune trace. Un compte-rendu très minutieux du *Traité de l'harmonie* fut cependant inséré, dès les mois d'octobre et de novembre 1722, dans

(1) Rameau, *Traité de l'harmonie*, p. 141.
(2) *Mémoires de Trévoux*, cités ci-après.

les petits volumes mensuels qu'on surnommait, à cause du lieu où ils s'imprimaient, les *Mémoires de Trévoux*, et que rédigeaient des membres de la Compagnie de Jésus (1). Le compte-rendu n'était pas signé; M. Quittard a soupçonné qu'il était dû au P. Castel: il n'y a point à en douter, puisque cet écrivain le reconnut pour sien un peu plus tard, dans un article du *Mercure de France* (2).

A l'époque de la publication du *Traité de l'harmonie*, le R. P. Castel était depuis environ deux ans fixé à Paris, où il enseignait les mathématiques dans l'un des collèges de son Ordre (3). Il est impossible de dire s'il était dès lors en relations personnelles avec Rameau, ou si sa sympathie était d'avance éveillée en faveur du musicien, à cause des rapports qu'il avait eus, comme élève et comme organiste, avec les Jésuites. Le caractère élogieux, et par endroits presque enthousiaste, du compte-rendu, pouvait encore s'expliquer très simplement par la prompte intelligence du savant religieux, qui, se trouvant en présence d'un ouvrage exceptionnel, avait su, du premier coup, en distinguer la valeur.

Dans un « Discours préliminaire sur l'Art et la Science de la Musique », l'auteur constatait que l'Art s'était perfectionné, mais que la Science restait fort en arrière: « N'est-il pas honteux pour les musiciens de notre siècle de ne savoir rendre raison de ce qu'ils pratiquent tous les jours depuis leur enfance?... Ce n'est pas que de tout temps les Mathématiciens surtout et les philosophes n'aient tenté d'ériger la musique en science; je remarque en effet qu'il y

---

(1) Le véritable titre du recueil, fondé en 1701, était: *Mémoires pour servir à l'histoire des sciences et des arts.* Il paraissait chaque mois, dans le format in-12°. Le compte-rendu du *Traité* de Rameau se trouve dans les volumes d'octobre 1722, p. 1713 à 1743, et de novembre 1722, p. 1876 à 1910.

(2) *Mercure de France*, mai 1732, pp. 841 et suiv., « Méthode pour apprendre la musique en peu de temps, par L. P. C. J. » (le P. Castel, jésuite). On lit dans cet article, à la p. 853: « Je crois avoir prouvé sans réplique, dans les Mémoires de Trévoux, année 1722, octobre, p. 1732, en développant le système de M. Rameau », etc.

(3) Le P. Castel, né en 1688, entré en 1703 dans la Compagnie de Jésus, avait été professeur de mathématique à Toulouse, avant de venir à Paris en 1720, pour remplir le même office. Il fut pendant trente ans l'un des rédacteurs des *Mémoires de Trévoux*, et du *Mercure de France*, et se rendit surtout célèbre, depuis 1725, par son invention du *Clavecin oculaire*.

en a eu peu d'un certain nom qui n'aient écrit sur la musique, témoins Pythagore, Aristote, Ptolomée, Galilée, Marséne (*sic*, pour Mersenne), Descartes, Kircher, Wallis et bien d'autres; mais la plupart, ou se sont jettez dans des mysteres assez frivoles (l'écrivain fait une allusion évidente à Mersenne et à Kircher), ou n'ont été musiciens que médiocrement (Descartes), ou ont écrit dans un temps auquel la musique était trop imparfaite pour servir d'objet à des spéculations un peu profondes ». Le critique faisait exception toutefois à l'égard de Zarlino, dont l'autorité s'imposait à tous les musiciens, et de Kircher, qui, ayant lui-même appartenu à la Compagnie de Jésus, avait à sa considération des droits particuliers. Ni l'un ni l'autre de ces deux auteurs n'étaient cependant, à son aveu, parvenus à former de la théorie musicale « un corps de science », et les règles rassemblées dans leurs ouvrages n'avaient pas pu « prendre entre leurs mains cette forme de système, qui réunit sous un seul principe simple et fécond la variété des phénomènes que la nature présente d'abord à nos sens dans l'objet de chaque Art et de chaque Science ».

Le R. P. annonçait donc avec joie que Rameau ne s'était pas borné au côté pratique de son sujet, et qu'il était remonté « de la pratique à la règle, de la règle au raisonnement, du raisonnement au principe et à la raison ». En examinant l'ouvrage, il en apercevait et en faisait ressortir les nouveautés principales: « Le renversement des accords, et les sons fondamentaux qui y sont sous-entendus, sont, disait-il fort bien, les deux grandes clefs du système » ; et il s'enflammait tout-à-fait à propos de la basse fondamentale: « Notre siècle, s'écriait-il, se glorifie de bien des découvertes, mais je crois pouvoir dire que c'est ici une des plus importantes et des plus belles qu'il ait faites ». Il voyait enfin, dans l'apparition du *Traité*, l'aurore d'un avenir plein d'espérances: « La musique est désormais une vaste carrière, qui ne sera pas épuisée de longtemps; il est à souhaiter que les philosophes et les géomètres veuillent se prêter aux progrès d'une science si curieuse ».

Ils s'y prêtèrent bientôt avec empressement, en manifestant pour les travaux théoriques du musicien bourguignon plus d'intérêt et plus de sympathie que le grand public n'en devait de longtemps témoigner à ses compositions. Leur accueil détermina Rameau à

poursuivre, sous leur direction, les études dans lesquelles il avait fait un début si brillant. Fort heureusement pour sa gloire et pour celle de la musique française, ses recherches ne devaient absorber cependant qu'un côté de son activité, sans jamais entraver le développement de ses facultés créatrices dans le domaine de la composition. En arrivant à Paris, l'organiste de Clermont n'avait pas apporté dans sa valise le seul *Traité de l'harmonie.* Des œuvres de différents genres s'y ajoutaient, par lesquelles il espérait gagner l'oreille des amateurs, et atteindre le but rêvé en tout temps par tous les jeunes musiciens: la représentation d'un opéra sur la scène de l'Académie royale de musique.

(A suivre).

Michel Brenet.

Arte contemporanea

L'EDUCAZIONE DEL MUSICISTA ITALIANO

Nella recensione di uno scritto del Prof. Ermanno Kretzschmar sulla educazione del musicista tedesco, che il lettore troverà in questo medesimo fascicolo della *Rivista*, io non ho potuto che accennare di volo alla questione generale e al suo particolare aspetto di fronte agli interessi dell'arte italiana; alcuni punti della quale questione, in conseguenza, rimasero naturalmente scoperti, perchè fuori dell'àmbito d'osservazione dello scrittore tedesco, ed altri non poterono, nei limiti di un articolo, esser tratti nella dovuta luce. Sento perciò il bisogno di spiegar meglio alcuni degli esposti concetti, i quali in parte risguardano l'educazione del musicista in genere, e in parte quella del musicista italiano in ispecie.

Di quest'ultima s'è discorso, in Italia, eventualmente, quasi incidentalmente, da musicisti e da scrittori d'arte, o discutendo massime generali o scendendo volentieri alle minuzie dell'insegnamento; troppo strettamente musicali le discussioni degli uni, troppo generici i criterii degli altri; in tutti notevole la mancanza di un'idea madre, fondamentale, dirigente, tratta dal cuor della questione. Questo a parte, chi disse breve e meglio fu ancora il Verdi nella sua nota lettera al Florimo; ed aggiungo subito che non si poteva far di più e meglio, nel nostro paese, in contraddizione coi giudizii e consigli espressi in quell'importante documento. E così noi ci troviamo, oggi come allora, incerti e perplessi dinnanzi al problema dell'istruzione musicale, come dinnanzi a un rigido punto d'interrogazione.

Io non intendo riferirmi all'insegnamento privato. Parlo invece dell'educazione che si forma nei nostri Conservatorii di musica e precisamente in quelli posti sotto l'egida dello Stato. L'istituto del

Conservatorio, che alcuni, un po' curiosi in questa loro parodia di un'idea del Nietzsche, voglion vedere come prodotto della troppa maturità e forse del regresso della musica italiana, da arte diventata esercizio ed accademia, ha reso tuttavia, in una mutata condizion di cose, i suoi benefizi, e di esso può giovarsi ancora, come per il passato, la vita artistica del paese. Ci si ricorda tuttavia insistentemente che i più grandi artisti nulla dovettero al Conservatorio, ed è vero; ma è vero altresì che, nel concetto ordinatore dell'istituto musicale, non sono le nature specialmente dotate che prevalgono, ma bensì la massa dei giovani intelligenti, che agli studii vanno per cercarvi un'arma di difesa nella lotta per l'esistenza, un appoggio, una professione. Nel Conservatorio si entra come nell'Università, col medesimo scopo; ma come differentemente vi si trovino e quanto male in arnese ne escano oggidì, lo sanno gli allievi e, se lo vogliono dire, anche i professori.

L'istituto del Conservatorio non traversa oggi la fase migliore della sua esistenza; esso vegeta e non risponde a fini artistici, e questo autorizza l'opinione che l'intero suo complesso dovrà essere radicalmente alterato. La mancanza di serii provvedimenti sta per essere vendicata a buon conto, e in breve il dilemma si presenterà nettamente così: o riforma radicale dei Conservatorii di musica o la loro chiusura, visto che esso sono inutili, anzi dannosi, come focolari della peggiore specie di proletariato.

Il Conservatorio, per andar dritto al suo fine, dovrebbe offrire allo studente il mezzo di fortificarsi, di specializzarsi, senza divagazioni inutili, nel ramo dell'arte prescelto. Veramente questo si fa anche, in Italia, ed in Italia forse meglio che altrove, p. e., meglio che in Germania, dove lo studente s'occupa di troppe cose in una volta, restando, nel più dei casi, al disotto del mediocre in tutte. Se non che il musicista italiano, non ostante la sua specializzazione meno imperfetta, resta inferiore alle esigenze del mercato.

A questo proposito, non solamente non nego che, ad evitare simile inconveniente, ed in genere per riuscire a buon esito, non possa servire lo studio privato in concorrenza con la scuola pubblica; ma anzi, tutto il contrario, lo ammetto benissimo e lo consiglierei sempre, visto che l'uno e l'altra, isolatamente, non sono, secondo me, bastevoli a formare una solida educazione musicale. È certo tuttavia che

dov'è obbligo comune, dov'è stimolo cagionato dall'esempio e dal confronto, dove sono facoltà complete ed ordinate, unità d'indirizzo e pratica alternata a teoria, le menti dei giovani, eccitate dall'emulazione e con l'esercizio molteplice e continuato, si fanno più acute, si quadrano e rafforzano maggiormente. Quindi, a parità di condizioni e di meriti individuali, io non esito a preferire la scuola pubblica.

La quale del resto è stata una necessità di tutti i tempi. Pubbliche infatti erano, in Grecia, le scuole de' tragici e de' lirici cantori, le scuole di Simonide, di Alcmano e di Saffo, l'inventrice del carme che da lei ebbe nome e dell'armonia missolidia: in un certo senso erano proprii Conservatorii di musica; e così le scuole di Asclepiade, il sinfonista, di Amebeo e di Roscio, i maestri del canto. Al medio evo le corti de' bardi Cambriensi aveano pur esse il carattere di pubbliche scuole, ove s'insegnava poesia, canto, suono ed erudizione; così le scuole dei *Gleemen* anglosassoni, nei monasteri e nelle chiese, prima dell'invasione normanna, affidate alla coltura del clero, vere *scholae cantorum* in parte, e in parte scuole di musici e menestrelli. Pubbliche furono le scuole dei trovatori, dei *Minesänger* e dei *Meistersinger*, in rapporto al circolo della loro azione collettiva ed alla loro influenza sulle corporazioni morali e professionali. E in tutte codeste scuole si fece dell'arte: arte di popolo e di casta più o meno; finchè l'avviamento di fanciulli e di adulti all'ufficio di cantori bisognevoli a' pubblici uffici religiosi, stabilì, presso al Rinascimento, il maggiore sviluppo delle scuole, in cui furono sì valenti i musicisti fiamminghi, che le disseminarono per tutta Europa e dalle quali sorsero le private iniziative italiane.

E intanto, a lato della Chiesa, che più non bastava e faceva stagnante l'educazione musicale, poco dopo il 1530, il frate Giovanni di Tappia fondava il primo Conservatorio, quello della *Madonna di Loreto*. Fu così in origine e continuò ad essere ancor dopo, il Conservatorio, un asilo di piccoli infelici, bisognevoli di assistenza, un vivaio di cantori, di suonatori, di musici, che resero, nel settecento, quanto mai feconda la pratica acquistata, in opere sapienti e geniali.

Ma quegli istituti corrisposero perfettamente alle condizioni dell'ambiente e al momento storico nello sviluppo della musica. A Venezia, a Napoli, il Conservatorio rappresentava, nella disciplina, nel-

l'agile eleganza del contrappunto e nell'arte dell'esecuzione, quella stessa glorificazione della musica italiana, che si affermava per il mondo e che da ogni parte faceva accorrere alle nostre scuole studiosi e maestri, come un tempo da tutta Europa venivano discenti agl'italici *Studii*.

Io non ho l'opportunità d'intrattenermi sul passato delle nostre scuole di musica, e d'altronde io non faccio precisamente la storia dei Conservatorii italiani. Anch'essi, come il resto, valsero di modello agli stranieri: oggi gli uni e gli altri sono diventati una cosa ben differente.

***

Per me due uomini, modernamente rappresentando due tendenze opposte nel concetto fondamentale del Conservatorio di musica, hanno esplicato due suoi modi di essere.

Mendelssohn, nel fondare il Conservatorio di Lipsia, perseguiva l'obbiettivo principale di produrre in genere *buoni violinisti e pianisti*, *buoni musicisti in gran numero*. E il Kretzschmar commenta: *il modo in cui essi volessero applicare la loro arte restava abbandonato al destino*.

Wagner, nel progetto per una scuola di musica a Monaco, addita come sua principale missione quella di conservare e diffondere lo stile della musica di ogni grande periodo e specialmente della musica tedesca; i Conservatorii, secondo lui, sono scuole dove s'insegna a formare uno stile. Lungi dall'esser questo il pensiero egoistico di un uomo che ha terminato superbamente l'opera e la missione della sua vita, esso tende a questo: che il carattere secolare della grande arte, e in ispecial modo il carattere secolare della musica tedesca, da Bach a Wagner, si raffermi in tutti gli anelli della catena educativa, in una grande unità di cultura per rapporto alla unità della nazione tedesca, e rimanga custodito e fecondo patrimonio alla educazione nazionale.

Questa idea segna la via maestra e, per me almeno, rappresenta la verità. Mendelssohn personifica la pratica isolata fine di sè medesima; Wagner la scuola che tende all'arte. In ogni modo ambidue, ma certo più Wagner che Mendelssohn, riassumevano il concetto

fondamentale del classico Conservatorio italiano, il quale, volontariamente o no, tendeva alla consacrazione, alla conservazione dello stile che segnava la eccellenza originale e la fortuna della musica italiana.

Ora, sia che si consideri il passato o il presente, questo risulta in ogni modo, e cioè che la scuola, per essere pratica, deve avere nell'ambiente il corrispettivo delle sue tendenze e della sua importanza artistica. In ogni epoca, tutto ciò che si compie in essa di buono va di pari passo coll'uso pratico del servizio musicale. Chè se contrasto vi sia fra quella e questo, meglio è sopprimere la scuola, vivaio di lotte sterili, inutili e dannose, visto che ad essa non è dato di trasformare l'ambiente, come alla teoria non è dato di riformare la pratica.

Il Conservatorio è implicitamente chiamato a formare e a conservare uno stile d'arte, che un'epoca di cultura storica ha consacrato come altamente tradizionale e prevalente. Solo guardiamoci dall'equivoco e dallo scambiare uno stile ed un'epoca per delle apparizioni o fasi passeggere. Intonato così l'istituto alla vita pratica e alle sue aspirazioni evidenti, esso è destinato a rendere veri e grandi servigi alla società. Educare la nazione è il suo scopo; esso rappresenta una delle sue forme d'esistenza intellettuale, uno de' suoi problemi e dei suoi bisogni reali; perciò merita attenzione e discussione ampia e serena.

Io, che quest'ampia discussione qui non posso svolgere, mi contenterò di accennare ad alcuni punti che si raggruppano attorno alla questione principale, quella dell'indirizzo.

Con ciò, che la musica italiana soggiace momentaneamente all'influsso di tendenze che non le sono naturali, non è detto che queste non s'accompagnino e non abbiano esse medesime virtualmente provocato il risveglio degli studi sull'antichità musicale italiana. Fu il Wagner stesso che richiamò quest'attenzione sull'antichità, a proposito della nuova cultura tedesca, in ciò seguendo la linea ideale di progressione iniziata dal Lessing e dal Fichte. Or bene, quei buoni semi hanno precisamente germogliato dovunque, ognuno nel loro terreno adatto. Agli equivoci inevitabili, che si accompagnano ad ogni

grande rivolgimento, il tempo è presso a porre rimedio. Nessun contrasto, quindi, fra un indirizzo italiano nella scuola e l'ambiente odierno, dappoichè quest'indirizzo è già dalla stessa pratica dell'arte moderna intravvisto anzi secondato e, in parte, persino attuato. La scuola è stimolata ad accentuare un'armonia, a compiere una missione, che già trovasi nella sua linea ed è segnata dall'ambiente. Prova ne sia che le grandi opere d'arte della musica italiana da Palestrina in poi, se non propriamente fino lo stesso teatro lirico della scuola napoletana, troppo leggermente censurato perchè conosciuto poco e solo in forma frammentaria, si trovano, nella sostanza, d'accordo col principio informatore della musica moderna, che diremo il principio di Wagner, indicando così il suo *focus*, più che le stesse musiche sinfoniche e teatrali d'oggidì, parlo delle italiane. Vedasi il ciclo Peri — Monteverdi — Veracini — Lotti e Jommelli, e si appuri se ciò sia vero. Dunque il determinato indirizzo generale, impresso nella educazione avvenire del musicista italiano, non già contrasta, ma ottimamente si concilia coi postulati dell'arte, che ha raggiunto per noi il suo sviluppo massimo.

Al posto di questo indirizzo classico e affatto moderno noi non vediamo oggidì nulla di positivo e di chiaro, nulla che dell'artista educhi il sentimento ed il carattere, nulla che riassuma per lui e su lui tutte le energie dei grandi momenti della sua arte, senza fargli perdere quell'alto senso di modernità, cui la natura lo avvince e che egli ha soltanto bisogno di ridurre più armonico all'indole sua, per essere così egli stesso una individualità cui è impresso il proprio carattere speciale.

Il ramo di studi, la facoltà in cui questo criterio riformatore più dovrebbe essere palese ed efficace, è la Composizione. La Composizione, come bene osserva il Kretzschmar, *è per ogni popolo la corona della sua cultura musicale; egli sa che senza composizione e compositori non vi è, in generale, nè musica ordinata, nè musica importante.* Invece, per questo lato, nei nostri Conservatorii italiani, l'istruzione rappresenta per lo più il disforme, l'arbitrio e il disordine. Ogni maestro si permette di trattare questo insegnamento con una illimitata libertà: ecco il primo errore. I programmi, eccetto in uno o due casi, non gl'impongono alcunchè di serio e di concreto; si vuol lasciare al suo arbitrio, e secondo l'opportunità, di inframmettere nel-

l'ordinario procedere degli studi di contrappunto e fuga, il genere di composizione che egli stima più conveniente. Per la natura stessa della musica, per l'esagerata opinione di sè, e per la passione del proprio io, il docente col far troppo a modo suo, senza avvedersene, ha fatto degenerare questo insegnamento. Ne è seguito che l'empirismo vi prevale, che lo studio e la pratica della forma d'arte, che è il dato più vetusto, solido e sicuro, che è la base di tutto, vi sono troppo spesso ignorati o negletti. In un Conservatorio fra i più importanti del Regno si licenziavano, fino a pochi anni or sono, dei giovani compositori che, pur avendo scritto lavori sinfonici, cantate, salmi e che so io, non erano in grado di analizzare un *tempo di sonata*. Ho conosciuto uno dei loro predecessori fatto maestro di contrappunto e composizione in un istituto nostro: dal programma che egli aveva redatto insieme al direttore e dal modo con cui lo svolse per un paio d'anni, capii di quanto s'era aggravato il malanno originale.

Un altro errore è stato quello di aver tenuto confusi insieme, quasi dovunque (e in qual modo!), i programmi di contrappunto e composizione, studii paralleli certo, ma oggi, a differenza del passato, molto bene distinti. Ne è conseguito così che la composizione, intesa quasi come corollario all'esercizio del *canone* e della *fuga*, è stata considerata come la parte che, per contrasto, si svolge nel campo della libera fantasia (veramente un po' troppo libera, ed io direi piuttosto rozza fantasia), in cui tanto all'allievo come all'insegnante si è lasciato di aggiustarsi una composizione a loro piacere. Nei programmi, quando neppur si fece menzione del componimento *in forma*, quando solo al settimo anno di studio, in un corso di otto anni, cioè dopo che l'allievo ha avuto tre o quattro anni di tempo per crescere disordinato; quando tra il lusso apparente de' vocaboli e del numero delle parti, non c'è nulla che richiami al concetto della struttura; o quando al contrario ci si aggira ridicolosamente fra delle vere infantilità e dei saggi da proprii stenterelli della musica; e quando, in fine, lo studio della composizione entra timidamente, senza programma determinato, ma con cenni superficiali, soltanto al settimo corso, non si sa nè con quale principio nè in vista di quale fine.

A questi programmi deficienti e vaghi ha corrisposto praticamente,

in molti casi, un fiacco, incerto e lunatico procedere; così che, nella generalità delle nostre scuole, più che composizione gli è veramente una propria *decomposizione* che si fa e si insegna a fare. Sino a qualche anno addietro, anche i migliori nostri insegnanti di contrappunto, nel campo laterale della composizione formale, non sapevano dove metter le mani, non davano e non potevano dare la ragione delle loro osservazioni e dei loro emendamenti; procedevano in tutto a caso, e, caso per caso, le loro viste e le così dette regole eran differenti. Vi sono degli insegnanti che continuano ancora per questa strada, perchè essi hanno appreso così ed han sempre fatto così. Ora, nell'indirizzo moderno che deve, come si è detto, maggiormente appalesarsi nella composizione, tutto è classicamente fondato sul possesso della forma d'arte, il più ricco patrimonio della musica italiana, quella che l'ha resa da per tutto ammirevole, il segreto della sua tenace resistenza, e che, venuta originalmente da' suoi grandi genii e maestri, permane il più semplice e più fecondo sostrato di tutti gli sviluppi e di tutte le perfezioni successive. È ad essa primieramente, e poscia allo stile, che bisogna perciò rivolgere tutta l'attenzione e lo studio possibile.

A lato della composizione ed in continuo equilibrio con essa, la riforma degli studii musicali è chiamata a risvegliare l'amore sopito per il contrappunto italiano. Anche in questo campo l'arte italiana è ricchissima e superiormente geniale. Nei monumenti della scuola veneziana e romana, il sapere e l'ingegno italico hanno marcato il contrassegno di una potenza unica e meravigliosa, mentre le opere della scuola di Napoli mantengono in sè, acuta e lucidissima, quella singolare agilità e sottigliezza di effetti, che furono e restano esempio a tutti. I creatori di simili opere d'arte sono i veri dioscuri, le cui faci illuminano ancora l'età nostra. È questa potenza pratica, è questa splendida naturalezza e facilità, che l'ingegno italiano deve ritemprare nello studio di quei capolavori. Lo studio del contrappunto, seguìto come è oggidì, si riduce a disciplina troppo angusta, rigida e astratta, e per curioso contrasto, mi si permetta di dire, elastica ed un tantino capricciosa. — Ognuno ricorda le recenti discussioni avvenute pubblicamente in proposito a soggetti di fughe dati come temi d'esame in un Conservatorio del Regno. — Perchè lo studio del contrappunto sia coltivato ed amato, e non danneggi la fantasia, bisogna

che egli abbia a formarsi sull'opera d'arte e riesca all'opera d'arte. Le opere di Evaristo Habert segnano la via per questa riforma improntata alla maggiore ampiezza ed unità così di esercizio come di confronto. E in una nuova scuola, quella di musica antica, oggi mancante nel Conservatorio, codesta parte dell'insegnamento riceverebbe quella necessaria sanzione pratica, che ne assicurerebbe la finalità del successo.

I programmi del corso di contrappunto, nei nostri Conservatorii, sentono ancora troppo delle norme e delle consuetudini scolastiche dell'età decadente. In questo loro attaccamento all'esercizio monotono ed astratto consiste precisamente l'errore. Se anticamente lo studio e l'esercizio astratto bastava in relazione allo stato della musica pratica, un succedersi di forme stereotipe con idealità scarsa o nulla (le grandi eccezioni fatte) e generalmente dirette ad effetti dinamici ed esteriori, oggi invece, spostato per tutti il perno della composizione, essa esige che la scuola segua con uno studio ed un lavoro di allenamento tutto diverso. In ogni facoltà ed in ogni ramo didattico del Conservatorio si esige che nell'esercizio pratico entri e si affermi, come una forza tutelare, l'educazione del gusto, del sentimento e della fantasia, sempre, dovunque, anche là dove sembra che le aride meditazioni debbano scostarcene e poco o nulla ci abbiano a che fare. Invece una disciplina rigida, troppo angustamente musicale per essere artistica, ha soffocato nell'animo dei giovani ogni passione per le bellezze, i segreti e le idealità sorprendenti dei numeri armonici. Così, dove si dovrebbe educare l'artista che ha viva in sè la poesia del suo stesso sapere, si è ancora intenti a formare uno stupido ricopiatore giustamente annoiato della sua stessa occupazione.

Specialmente in questo ramo principale di studii, la situazione dei Conservatorii nostri si è fatta critica; sforzarsi a rimuoverla con degli argomenti è perfettamente inutile. Per fortuna essa medesima designa i provvedimenti da prendersi e li rende semplici a bastanza. Ciò che bisogna fare è procedere con energia e fermezza di convincimenti.

Senza l'accennata riforma degli studii di Contrappunto, manca al concetto fondamentale del Conservatorio italiano il suo alito vitale. Come nei nostri istituti si ignora, in generale, la significazione di uno studio indipendente della Ritmica e della Melodica, nè si cura a bastanza quello dello stile e della forma, così non si conosce il

mezzo di stimolare e promuovere coll'esempio e col confronto l'arte del contrappunto pratico; ciò che ben seppe invece l'aurea scuola napoletana specialmente. L'educazione del compositore italiano, con questa mancanza di idealità, conseguente da un criterio che dovrebbe essere l'unico, si compie alla cieca, fra mezzo a vere incognite dell'arte sua. Mentre, negli studii di lettere e belle arti, il vero sapere e potere è determinato da un'ampia e precisa coscienza degli stili, delle forme e dei congegni dell'arte patria anzi tutto, secondo i sostrati morali e le culture diverse, nella musica si affrontano il più spesso le esigenze della educazione d'artista e le sue responsabilità con quella leggerezza, che consiglia di istillare nelle menti giovanili i postulati vaghi e superficiali della moda momentanea; ed è questa, nella gran maggioranza dei casi, tutta la serietà della cultura attuale del giovane musicista italiano.

***

È evidente che, per ora almeno, il preciso carattere segnato nella educazione del musicista, l'italianità dell'insegnamento, non possa ricevere il suo rilievo pratico in ogni singolo ramo degli studii. Chi, per esempio, nello stato attuale della pedagogia musicale italiana, ne volesse un'applicazione rigorosa a tutte quante le scuole degli strumenti, nessuna eccettuata, cadrebbe in un'esagerazione fatale, in un errore che condurrebbe al regresso della tecnica. Ma esso ben dovrebbe appalesarsi, e con pieno diritto, in una scuola di musica istrumentale d'insieme — oggi pur essa mancante — in quella di canto individuale e corale, nonchè nelle scuole di pianoforte, organo e violino (1). Non fanno difetto, per ciò, i materiali raccolti in Italia e altrove, specialmente in Germania ed in Francia, quantunque incompleti, massime per la scuola di canto individuale, che è costretta, nel caso migliore, a servirsi di poche antologie frammentarie, mentre invece la scuola di canto corale potrebbe giovarsi di un materiale

(1) A questo proposito, il programma della scuola d'organo, nel Conservatorio di Napoli, dimostra un cominciamento nell'applicazione dei principî più sopra formulati.

ricchissimo e vario. Ciò che manca a noi è un'opera pedagogica, che stabilisca, almeno nei loro tratti fondamentali, gl'insegnamenti e le dilucidazioni necessarie riguardo alle specialità tecniche e alle proprietà dell'interpretazione, e ci dichiari, in una parola, il genio del compositore insieme allo stile delle sue opere. Fra quali malintesi e fra quali colpe noi siamo oggi costretti a sentire, qui nel nostro paese, le rarissime esecuzioni di musica classica italiana, non è a dire: manca la tradizione e sarà opera saggia quella di colui che la farà rivivere con lo studio e il lavoro indefesso: può esser cotesta l'opera dell'intera vita di un artista e giammai essa sarà stata spesa meglio. La questione si risolve medesimamente come ho concluso per lo studio del contrappunto e della composizione; ma in questo caso, a lato del ricco patrimonio delle opere d'arte, non manca fortunatamente l'opera didattica, come ho avuto più volte l'occasione di dimostrare.

Nel loro grande onore ed amore per la monodia ed il bel canto, gl'Italiani hanno trascurata la musica istrumentale d'assieme e la musica corale. Questa indifferenza biasimevole ha avuto il suo contraccolpo nei Conservatorii. Poche vi sono le esercitazioni di musica istrumentale o vocale da camera e pochissime quelle di coro e, dato pure, ma non concesso, che in qualche luogo esse rappresentassero il fattibile, manca loro il carattere più importante per la pratica degli studii. Non esistono, nei nostri istituti, scuole speciali, come nei Conservatorii tedeschi e inglesi, nelle quali venga impartito un proprio insegnamento riflessibile o simultaneo all'atto pratico della esecuzione ed al suo stile; scuole in cui si tenga esercizio continuato, obbligatorio per tutti gl'istrumentalisti e per gli allievi di composizione, scuole che dovrebbero avere programmi proprii e che potrebbero considerarsi tanto autonome quanto in rapporto diretto con la classe di composizione. È vero che le scuole di pianoforte e di violino si obbligano di tenere simili esercitazioni di musica d'insieme; ma oltre che quasi sempre questa parte del programma rimane sulla carta, nelle rarissime che hanno luogo è già molto se si cura discretamente l'intonazione; del resto non parliamo. Per la parte che spetta alla composizione, il Conservatorio potrebbe con questa scuola formare degli specialisti, mentre energie occulte ed attitudini non sviluppate a tempo intorpidiscono e scompaiono per sempre.

Similmente avviene per le esercitazioni di musica corale. Se non

proprio una lacuna dovunque, esse passano tra l'indifferenza o sono troppo intermittenti per servire a qualche cosa. In due o tre Conservatorii si cominciò, tempo addietro, con buone intenzioni, ma si procedette fra stenti o si tralasciò del tutto. Qualche coraggioso però s'industria ancora: non si può che plaudire bene augurando.

Così nella maggioranza degli Istituti, vinti da una ragione superficiale, che offre il vantaggio di far evitare i più gravi ostacoli, si è quasi esclusivamente intenti a formare suonatori e suonatori, non facendo che mediocre calcolo delle classi di composizione e diffidandone quasi, perchè già troppo s'è composto, a quanto pare, e non c'è pane per cotesti musici perdigiorni, mentre per quegli altri, in fine, ci sono anche i *Cafè chantants*. La ripulsa del mercato c'è, in realtà, per tutti ugualmente. Se non che, procurando un assetto migliore agli studii di composizione e dirigendoli a finalità speciali, a seconda degli individui, si farà sempre più onore all'arte del proprio paese nelle sue più nobili forme e si avrà qualche probabilità maggiore di creare degli artisti, i quali sappiano meglio il loro conto nella specialità prescelta, e con ciò di diminuire il numero degli spostati.

Dell'indirizzo moderno degli studii nel Conservatorio è parte indispensabile la cultura generale, che, attingendo da varie altre discipline, si concreta nella scuola di storia della musica e di musicologia — migliorata con esempio pratico di musica antica — e nella scuola di letteratura italiana. Allo studente si offre con ciò il mezzo di esplicare il suo ingegno in forme svariate, delle quali egli rintraccia lo spirito ed il motivo originale. A lui ne derivano saldi convincimenti; le sue energie si acuiscono, si moltiplicano le sue probabilità di successo in campi inesplorati e che pure nascondono tanti e sì grandi tesori. Se non che la scuola letteraria, per essere proficua, deve armonizzare con gli studii di storia della musica e, per conseguenza, con quelli di composizione; altrimenti essa, lungi dall'arrecar profitto, non rappresenta che una inutile perdita di tempo.

Or bene, mentre l'importanza di questa cultura musicale è generalmente riconosciuta — all'estero, nelle Università forse più ancora che nei Conservatorii, come ad esempio in Germania, nell'America

del Nord e in Inghilterra — tanto che vi si comprendono importanti esercitazioni di musica d'assieme; in Italia, nei nostri Conservatorii, l'unico suo rifugio, essa langue, è piuttosto guardata con certa diffidenza, fatte poche onorevoli eccezioni, quando non è contrariata più o meno apertamente, seguendo con ciò un vecchio pregiudizio, per cui si crede che essa porti un carico soverchio e nocivo alla mente ed alla fantasia dell'artista. Par quasi si faccia maggiore assegnamento sulla innata debolezza e rozzezza di questa, che sull'esercizio che la rinvigorisce. Non perderò tempo a combattere simile pregiudizio. Lasciando stare i maggiori, l'esempio minuscolo del fatto opposto che io potessi presentare, quale mi risulta nella mia modesta pratica di insegnante di composizione e di storia della musica, esempio di operosità feconda e geniale di compositore e di irrefrenabile amore alla scienza musicale, non proverebbe nulla ed io lo tacerò: sento già lo scettico che mormora: *respice finem.* Ma, siamo giusti, il vero, il grande artista di tutti i tempi non è forse il risultato di questa duplice fonte di energie: l'ingegno e la cultura? È l'educazione molteplice e plurilaterale che lo forma e lo distingue; e così avviene anche pel musicista. È troppo naturale. Nell'attuale stato di cose l'organizzazione della cultura musicale e il contenuto artistico di questa organizzazione non concordano; di qui il presente malessere dei Conservatorii e la necessità della loro riforma.

Ammessa questa educazione del musicista italiano, movente dal concetto che gli studii sulla italianità classica e moderna debbono prevalervi e dirigerla, ne segue che essa è chiamata a propagare il suo carattere, con unità persistente, alle facoltà diverse dell'insegnamento ed alla loro ramificazione. Ne risultano perciò delle divisioni, sia che si raggruppino quelle categorie che precludono alla composizione, o sia che si separino le classi, secondo il proprio avvenire degli allievi aspiranti a specializzarsi in una data materia. Tutto ciò che sarà coordinato in modo da segnare nettamente la propria importanza, risparmiando inutile perdita di tempo, è buono. Le difficoltà reali risiedono nell'attuazione pratica delle clausole prescriventi le divisioni dell'insegnamento; ma queste clausole emanano dall'in-

dirizzo generale: dipenderà dunque da questo risolvere il problema e fissare il grado della loro attuabilità. Le divisioni dell'insegnamento si demarcano dopo il corso elementare teorico, ed è inutile insistere sulla loro organizzazione, visto che questa non è più nè complessa nè difficile, una volta ben fermo il criterio artistico che deve determinarne il carattere e la portata. Questa parte del soggetto è tuttavia di tale estensione, che non può essere trattata soddisfacentemente nel limite di un articolo della *Rivista.*

Eliminate dunque le questioni secondarie, l'educazione del musicista italiano dev'essere plurilaterale, ossia completa in ogni singolo ramo o facoltà, e l'apprestar questa è vantaggio dei Conservatorii; soltanto essa ha bisogno di essere diretta italianamente, con semplicità, sicurezza e finalità d'indirizzo.

Si ricordi che il Conservatorio fu tanta e sì gloriosa parte dell'arte italiana perchè rispose alla condizione pratica di questa, in una determinata epoca di altissimi fatti; e si ricordi ancora che questa supremazia dell'arte italiana era da per tutto considerata quale effetto della istruzione impartita nei Conservatorii. Se fra i due termini dovesse mancare simile corrispondenza, segno sarebbe, io credo, che nella scuola è difetto grave.

In Italia le vicende di un lungo passato ci hanno appreso molte cose anche una volta. Abbiamo dovuto soffrire attraverso le miserie della più squallida vecchiaia artistica, per rivivere una vita nuova, nazionale anche nell'arte, una vita che ci parla già di nuove tendenze, di nuovi slanci ideali e sarà la nostra fortuna avvenire. Ci sentiamo ringiovaniti e forti e tutto fa sperar bene di noi. Ora noi dobbiamo volere che questo alito nuovo della nostra esistenza nazionale penetri negli istituti d'arte e vivifichi ciò che vi è o vi pare sopito: l'intelligenza, il culto, l'amore della nostra arte italica. Furono gli Italiani che la sparsero pel mondo seminando i primitivi concetti delle sue forme; furono essi, con le loro energie, che trassero queste forme da stimoli incoscienti, dal nulla si può dire, quelle forme che da Palestrina, dalla monodia e dalla musica istrumentale del seicento, sono riuscite ai capolavori delle passate e delle recenti rivoluzioni. Ora, così stando le cose, anzichè vergognarci del nostro puro sentimento di arte, non dovremo noi esserne custodi gelosi e superbi? Oggi, nella stessa nostra ammirazione per l'arte di Riccardo

Wagner, non possiamo dimenticare, e non lo dobbiamo noi Italiani, che essa pure è riflessa in sostanza e forma — sì anche nella stessa organizzazione tematica — dall'opera e dal poema sinfonico di Claudio Monteverdi. Non fu vero dunque l'intuito degl'Italiani? Io lo ripeto, non dobbiamo noi esserne orgogliosi?

Ciò che ancor spetta dire all'artista italiano può esser moltissimo. Egli può con la forza perenne della sua natura privilegiata, pronunciare ancora una parola ascoltata e mirabile. Però, lo si ricordi bene, non sarà la parola del genio rudimentale e rozzo: essa non è più possibile. Ma bisognerà che l'azione della sua stessa arte e cultura, quali energie secolari del suo genio, avvolgano l'artista come in un circolo magico. E chi lo dovrà dunque educare questo nuovo artista italiano, chi la dovrà formare questa nuova Italia musicale, se non il suo splendido passato? Il rispetto pei nostri monumenti dell'arte antica deve agire su noi come la nostra grande forza educatrice e redentrice; deve rinnovare energie latenti, attrarci alla voglia dell'ardito e del nuovo, infonderci coraggio, fare di noi degli audaci. L'idea segue le vicende dei tempi; essa non può sorgere che quando è matura; può languire, può essere soffocata, ma viene la sua volta ed essa rinasce più potente di prima. La più singolare fecondazione della pratica d'arte italiana vinse il mondo, e la glorificazione universale della musica d'Italia, giova ripeterlo, era, fino a due secoli fa, la stessa glorificazione delle sue scuole, sul cui modello sorgevano e si sparpagliavano più tardi le nuove, da Parigi a Praga, da Vienna a Lipsia. Ora una nuova fecondazione attende l'arte italiana, una fecondazione più ideale, più unita nel carattere, più italiana ancora, veramente nazionale. E i nostri Istituti musicali vorranno essere all'altezza della loro missione. È la missione educatrice, che agirà sull'Italia nuova pel grande rispetto della sua arte antica.

L. Torchi.

LA QUESTIONE MASCAGNI-LICEO DI PESARO

DAL PUNTO DI VISTA GIURIDICO

I.

Quando Gioacchino Rossini con una elevatezza di sentimento non inferiore a quella dell'ingegno, destinava il suo ingente patrimonio ad una istituzione che avesse cooperato a mantener all'Italia quel primato nella divina arte dei suoni di cui il geniale maestro era stato uno dei più illustri fattori, chi avrebbe mai potuto immaginare che appunto in quell'anno in cui l'Italia si sarebbe ricordata di lui per innalzargli in Santa Croce di Firenze un modesto monumento, alla vigilia anzi di questo troppo povero tributo della sua patria, il liceo Rossini non solo, ma tutta Pesaro sarebbero stati il teatro di una lotta di pettegolezzi, di piccoli rancori, di meschine rivalità, proprio tra coloro cui la comune missione avrebbe dovuto congiungere per il maggior bene dell'arte?

Non d'altro veramente appare degna la questione del Liceo Rossini che di essere abilmente sfruttata dalla cronaca giornalistica non diversamente da quanto avviene per un delitto passionale, o per una qualunque rappresentazione giudiziaria, dal momento che l'arte non vi ha nulla a che vedere, benchè in nome dell'arte e per l'arte si sia da taluno preteso di trovarle una soluzione.

Si deve appunto a questo errore, o meglio malinteso, se una meschina vertenza personale, ha potuto fare parlare di sè al di fuori dell'ambiente in cui era nata e al quale avrebbe dovuto restringersi, ed è giunta fino al punto di prendere nome dal glorioso istituto,

mescolando in queste piccolezze anche il nome dell'illustre suo fondatore, che mai, come in questa circostanza, doveva essere taciuto.

A vero dire adunque, una questione del Liceo Rossini non esiste; ma invece da lungo tempo, più o meno patente, si è in questi giorni riacutizzato uno stato cronico che potrebbe, per non essere troppo severi, chiamarsi d'*incompatibilità di carattere*, tra Direttore ed Amministratori del Liceo di Pesaro: non si nega che questa condizione di cose abbia recato danno all'Istituto, e maggiore possa essere il pregiudizio in avvenire, ma non per questo, lo ripetiamo, per il fatto cioè che la questione si dibatte in un ambiente artistico, nè perchè una delle parti contendenti si chiama Mascagni, la questione può dirsi artistica. Anche il genio ha purtroppo le sue piccolezze, le sue miserie nella vita pratica: nei comuni rapporti di essa, l'artista non batte sempre l'ala sua potente e trionfatrice su un mondo di pigmei, ma spesse volte manifesta uno spirito inferiore alla mediocrità della massa.

Cionondimeno avviene questo, che, ammiratori sinceri, spesse volte entusiasti dei voli dell'anima dell'artista, noi dimentichiamo in lui l'uomo, e non c'importa se qualche volta egli razzoli invece di volare; prestandogli così inconsciamente, in nome dell'arte, un salvacondotto alle più grandi puerilità, e ritenendolo sciolto da tutti quei legami che sono i piccoli tiranni della nostra vita quotidiana.

Noi vediamo il superuomo anche là dove questi agisce in modo da mostrare invece la nostra superiorità di persone mediocri e siamo portati a parlare dell'artista anche quando è all'uomo che dovremmo avere riguardo, se non vogliamo creare una nuova morale o fondare un altro galateo a servizio esclusivo dei cultori dell'arte.

Ciò è stato, e non poteva essere diversamente, dimenticato dal pubblico e anche dalla stampa, la quale tra le due parti contendenti, Mascagni e Amministratori del Liceo, non ha esitato un momento a pronunciarsi in favore del maestro, e quindi contro quei *parrucconi* dell'Amministrazione; tanto è sembrato sacrilego e temerario che un consesso di gente per bene, potesse ingaggiare una lotta con un genio come Mascagni.

Agli occhi dei meno avveduti, il maestro compariva sotto una veste di martire delle feudalesche prepotenze di una camarilla locale; e sembrava quindi giusto invocare l'interesse dell'arte e dell'Italia

tutta, contro quello piccino e tutto affatto singolare di pochi uomini, e sia pure di tutta una città.

Con una simile soluzione della questione personale, veniva implicitamente a scomparire anche la questione giuridica, della quale del resto nessuno si era mai interessato, forse perchè ignorata.

Eppure una bene intesa serenità di giudizio è chiaro che non poteva prescindere dall'esame della legittimità o meno del provvedimento a carico del Mascagni, di fronte al contratto che legava questi all'Istituto, contratto determinato dagli statuti e regolamenti del Liceo Rossini; essendo palese che qualora la legge del contratto non fosse stata violata, si sarebbe potuto egualmente deplorare e per il Liceo e per il Mascagni che si fosse dovuto ricorrere al licenziamento; ma d'altra parte, nessuno avrebbe avuto il diritto di biasimare un'Amministrazione che non aveva ecceduto in nulla nelle facoltà attribuitele dallo Statuto, tutte le volte che questo era stato, sia pure troppo rigidamente, osservato.

Ma è evidente come la prima di dette questioni, quella giuridica, serviva di fondamento ad un retto giudizio sulla seconda, ed in ogni modo doveva pregiudizialmente essere risolta, per sapere obbiettivamente da che lato stava il torto e da quale la ragione.

Non sappiamo che alcuno abbia tenuta questa che pure è la sola via logica nell'esame della questione Mascagni, chè invece quanti si sono interessati della vertenza, e specie la stampa, ebbero a trattarne da un punto di vista tutto affatto soggettivo e personale, prendendo in forza del pregiudizio da noi già avvertito, quasi tutti, le parti del Direttore, senza portare così nella questione quella serena obbiettività dell'esame che sola può condurre alla verità.

Non potrà quindi sembrare opera inutile la nostra se, prima di scendere ai criterî di opportunità o meno che possono avere determinato l'Amministrazione del Liceo pesarese al licenziamento del Mascagni, prenderemo in esame la questione dal solo punto di vista giuridico, non tanto per la necessità cui dianzi accennammo, quanto perchè, mettendo al disopra di ogni piccolo interesse il diritto, è così in noi più ferma la coscienza che il nostro esame non potrà prestare il fianco ad accusa di parzialità, nè dirsi informato a idee preconcette di simpatia o meno per alcuna delle parti.

II.

Il dissidio tra il maestro Mascagni e l'Amministrazione del Liceo di Pesaro, risale nelle sue origini alla fine del 1899. In quell'epoca sorsero in seno al Consiglio disparità di opinioni in merito all'andamento tecnico e amministrativo del Liceo, e fu precisamente il 29 novembre che la minoranza democratica ebbe a svolgere in Consiglio comunale un ordine del giorno col quale « si invitava la Giunta ad esercitare una attiva vigilanza sulla Amministrazione del Liceo, richiamandola a quei criterî di previdenza che assicurassero per l'avvenire la conservazione del patrimonio e il migliore funzionamento dell'Istituto ».

In quest'ultima parte dell'ordine del giorno — e forse a torto, perchè esso non tendeva che a censurare l'opera del Consiglio di Amministrazione, come lo prova il fatto che ad esso si associarono dei Consiglieri benevoli al Mascagni — il Maestro pretese di intravedere un attacco alla sua opera di Direttore, alla cui tutela ritenne opportuno di licenziare alle stampe una lettera che, piena come era di ingiurie, non poteva costituire che una grave ed inopportuna provocazione.

L'attrito sorto in tale modo tra il Maestro e una parte della cittadinanza pesarese, si mantenne poi sotto una forma più o meno vivace nelle polemiche che susseguirono, e nelle lettere, molte lettere, che il Mascagni ebbe a scrivere, tra le quali notevole una del 10 febbraio 1900 diretta ai cittadini di Pesaro, dove accennandosi all'ispezione dell'Istituto che il Ministro aveva frattanto affidato alla Commissione permanente per l'arte musicale, si diceva che costituiva la loro condanna, e che essi l'avevano osteggiata, *perchè hanno falsato i fatti, tentando anche di portare fuori di strada la pubblica opinione.*

Venuto poi il Ministero nella decisione di mandare al Liceo Rossini un commissario straordinario, questi, nominato nella persona del prof. D'Ambrosio, ebbe a presentare un nuovo Statuto, ma il Consiglio comunale si rifiutò di accettarlo come quello che ledeva le prerogative del Comune, allargando l'ingerenza governativa; e propose in sua vece un nuovo Statuto, che poi non trovò favore presso il Ministro, il quale finì invece per sottoporre alla firma reale un

terzo Statuto, diverso dai primi due, col quale il Liceo Rossini veniva sottratto ad ogni sorveglianza da parte del Comune di Pesaro.

Allora, prima che si pubblicasse, corsero a Roma persone influenti, e siccome la Corte dei conti erasi rifiutata di registrare il decreto per ragioni di formalità, fu possibile di fare sentire al Ministro le rimostranze del Comune; e così si venne allo Statuto ora in vigore che rappresenta come una transazione tra Ministero e Municipio.

Si vuole che il Mascagni abbia, durante queste pratiche, cercato di attraversare l'opera e gli intenti dei Pesaresi, onde il malumore verso di lui, anzichè diminuire, tendeva ad estendersi nella cittadinanza.

***

Intanto, in seguito alla emanazione del nuovo Statuto (R. Decreto 15 dicembre 1901), dimessasi la precedente Amministrazione, il Consiglio comunale procedeva alla nomina di un nuovo Consiglio d'Amministrazione e sugli inizî parve che il giorno della rappacificazione degli animi non dovesse essere lontano.

Senonchè un primo disgusto ebbe a sorgere in causa delle assenze del Direttore, pretendendo questi che a lui non fosse applicabile il nuovo Statuto, in quanto prescriveva un regolare congedo del Consiglio di Amministrazione quando la lontananza dall'Istituto si fosse protratta oltre i cinque giorni, e ritenendo invece di potere invocare l'art. 29 del precedente Statuto, dove era detto semplicemente che in caso di assenza temporanea, il Direttore sarebbe stato surrogato da un professore da lui specialmente delegato.

A dirimere ogni contestazione, il Mascagni ebbe a richiedere direttamente al Ministro della P. I. una declaratoria in questo senso, ma questi si rivolse al Consiglio di Amministrazione del Liceo formulando la domanda del Maestro; alla sua volta il Consiglio, ritenendosi incompetente a prendere una delibera che portasse comecchessia modificazioni od aggiunte allo Statuto, deliberò di rimettere al Ministro la Relazione, per quella interpretazione che avesse creduto di dovere dare all'art. 33 nel risolvere il quesito posto dal Direttore.

E qui cominciano le assenze che costituiscono uno dei capi di accusa al Mascagni.

Questi — a quanto si afferma nella Relazione premessa dal Con-

siglio di Amministrazione del Liceo alla delibera di licenziamento — trattenevasi prima a Roma a sollecitare dal Ministro la declaratoria conforme al suo desiderio nella suesposta questione, poi, oltre il permesso concessogli, a Vienna per le esecuzioni dello *Stabat* di Rossini, e in ultimo a Madrid per dirigervi tre rappresentazioni del *Don Giovanni* di Mozart, indi a Firenze ed a Bologna: concludendo, la Relazione afferma che dal 18 marzo al 5 luglio, e cioè sopra 109 giorni, il Mascagni ne passò solamente 19 al Liceo, e che dei 90 giorni di assenza, 47 furono autorizzati, 43 senza permesso.

Giova osservare però che nel suo ricorso al Ministro che porta la data del 9 settembre 1902, il Mascagni asserisce che nell'anno 1900-901 impartì 130 lezioni di almeno 4 ore ciascuna, e nell'anno attuale 1901-902 ne impartì 92 della stessa minima durata.

Aggiunge che si è taciuto che esso giunse ad impartire per tutti e sette gli anni della sua direzione, e quindi anche nell'anno attuale, la lezione non sua della scuola di strumentazione per banda, mentre nessuno copre quell'ufficio, nè percepisce il relativo onorario.

Del resto, che le assenze — come afferma il Mascagni — non abbiano pregiudicato l'insegnamento, è stato riconosciuto dal presidente dell'Istituto ing. Passeri-Modi, il quale ebbe ad affermare ad un redattore della *Tribuna* (1), che in complesso non era l'insegnamento che lasciava a desiderare, ma la disciplina che andava esulando da quell'Istituto per la prolungata lontananza di colui che, secondo lo stesso Statuto, avrebbe dovuto esserne la *suprema autorità disciplinare*.

Così tesi erano i rapporti, quando un altro fatto venne a porre il Direttore in più aperto conflitto col Consiglio di Amministrazione.

Nella pianta organica del Liceo figurava un Ispettore, ufficio rimasto coperto fino a che venne collocato a riposo il conte Antonio Bolis che ne era il titolare.

Il Consiglio di Amministrazione, ritenendo che il nuovo Statuto nulla avesse innovato dell'antico organico, nonostante che il Mascagni

---

(1) Vedi: Sestini, *La questione del Liceo Rossini in* « Tribuna », annata 1902, nn. 219, 221, 223.

si fosse mostrato apertamente sfavorevole, volle nominare a questo posto il sig. Umberto Ceccarelli, e ciò avvenne appunto quando il Maestro trovavasi a Madrid. Questa nomina gli fu partecipata con lettera 9 giugno, ed egli nello stesso giorno mandò un memoriale e nel successivo due lettere; nell'uno e nelle altre con un linguaggio che la Relazione chiama *improntato alla maggiore sconvenienza verso il Consiglio*, si lamentava della nomina, non tanto perchè la persona eletta non era di sua fiducia, quanto perchè non erasi prima udito il suo parere, come *suprema autorità tecnica e disciplinare del Liceo.*

Restituitosi poi a Pesaro, il Mascagni, addì 9 luglio, fece togliere dalle porte dell'ufficio dell'Ispettore la targhetta che lo indicava; e siccome il Presidente ordinò che subito fosse ricollocata a suo posto, il Mascagni, di sua mano, ristaccò la targhetta e la portò e rinchiuse nel suo ufficio. Nell'adunanza dell' 11 luglio successivo poi, il Direttore faceva pervenire al Presidente una lettera della quale giova riportare questo brano: « Dopo la seduta del Consiglio di « Amministrazione che ha avuto luogo nel pomeriggio d'oggi (10), ho « bene compreso che io non potrò mai più assistere a qualsiasi « discussione in seno al Consiglio stesso.

« Non mi dilungo a ripetere tutte le strane e fanciullesche argo« mentazioni degli onorevoli Consiglieri avv. Raffaelli, avv. Fares, mar« chese Ansaldi nella discussione del primo oggetto che riguardava « la inesplicabile nomina del sig. Ceccarelli ».

Il Consiglio, presane cognizione, volle che la lettera fosse mandata agli atti senza risposta, e deliberò di infliggere al Maestro la censura, ordinandogli in pari tempo di presentare entro 24 ore l'Ispettore al Collegio dei professori, e di fare ricollocare al suo posto il cartello asportato.

Rispose il Mascagni respingendo la lettera, ed accompagnandola con una sua nella quale lamentava di non essere stato chiamato all'adunanza, protestando contro la censura inflittagli e la forma imperativa della delibera che il suo decoro non gli permetteva di accettare. La lettera diretta al Presidente cominciava così: « Dalla leggerezza e vacuità delle argomentazioni ho capito subito che la sua odierna lettera è stata redatta da qualche avvocato consigliere... ».

Vi fu un altro scambio di lettere tra Direttore e Presidente, ma

poi alla vertenza sollevatasi per il rifiuto di riconoscere la nomina dell' Ispettore, venne a sovrapporsi una nuova questione, quella dei saggi finali.

L'antico Regolamento, tuttavia in vigore perchè il nuovo ordinato dal vigente Statuto non è stato ancora compilato, stabilisce che alla fine di ogni anno scolastico saranno dati, finiti gli esami finali, non meno di tre saggi pubblici, nei quali prenderanno parte tanto gli alunni che i professori. Verificatasi negli anni 1897-98 e 1898-99 una perdita per il Liceo di L. 16.528, il Consiglio comunale in occasione della disamina del bilancio preventivo 1900, espresse il voto che da allora in poi gli stanziamenti per i concerti e saggi nel complesso non potessero eccedere L. 5000, e che il riparto di questa somma fosse di L. 3000 per i concerti e L. 2000 per i saggi.

Nell'anno in corso però il Consiglio, per sopperire alle spese incontrate onde far concorrere il Liceo alla inaugurazione del monumento a Rossini in Santa Croce, rinunziò ai concerti, e rimasero quindi le sole L. 2000 per i saggi finali.

Per la loro esecuzione il Mascagni presentava un progetto che tradotto in cifre dava un importo di L. 4460; ma il Consiglio non ritenne di accettarlo, per non impegnare l'Amministrazione in una spesa superiore alle L. 2000 stanziate.

Protestò il Mascagni e per la insufficienza del fondo, e in nome degli alunni che avevano diritto di eseguire nei saggi le loro composizioni; ma siccome il Consiglio non mutò avviso, egli dichiarò che sarebbe stato pronto ad anticipare la differenza tra la somma stanziata in bilancio e la spesa veramente necessaria, ma la proposta non fu accettata.

E qui incomincia l'agitazione degli alunni, i quali per mezzo di una loro Commissione ebbero a presentare al Presidente una domanda, che però per il tono troppo poco rispettoso con cui era redatta, fu senz'altro respinta. La Commissione allora si presentò al Presidente, cui fu senz' altro letto un ordine del giorno votato in precedenza, e nel quale si dichiarava *incompatibile col proprio mandato l'attuale Amministrazione*, se l'esito delle pratiche per i saggi fosse

rimasto infruttuoso; minacciando inoltre l'astensione in massa dagli esami finali in caso che l'Amministrazione non si fosse dimessa, e protestando per i danni morali e materiali che da questo fatto sarebbero derivati e agli studenti e alle loro famiglie.

Radunatosi allora d'urgenza il Consiglio coll'intervento del Mascagni, ravvisando nel contegno di questi una nuova provocazione e l'accordo tra lui e gli alunni, ad unanimità di voti deliberava la sospensione degli esami e la chiusura del Liceo.

Della cosa si interessava il Prefetto, il quale ebbe ad esternare il desiderio che nella missione pacificatrice concorresse pure il Mascagni: questi accettò l'incarico, ma non potè adempiervi essendosi gli studenti rifiutati di firmare una lettera formulata dal Mascagni, che terminava con queste parole: « gli studenti promettono di fare obliare la loro protesta verso l'Amministrazione, espressa forse con troppo giovanile vivacità ».

Allora il Mascagni proponeva al Consiglio la riapertura del Liceo e di eseguire i 3 saggi obbligatorî: « il Consiglio, soggiungeva, mi consegni le L. 2000 che ha già messe a mia disposizione, ed io provvederò a tutto sotto la mia piena responsabilità ».

La proposta era forse destinata a servire di base ad una riconciliazione, quando l'agitazione degli studenti, che perdurava, venne di nuovo ad allontanarla.

Questi avevano diramato alle loro famiglie una circolare per invitarle a protestare contro il Consiglio per il provvedimento preso, colla riserva di prevalersi dei mezzi di legge per la rigorosa emenda dei danni provenuti agli allievi e alle loro famiglie.

Il Consiglio ritenne che quella circolare rispecchiasse le idee manifestate e sostenute dal Direttore, e deliberò quindi di non prenderne in esame la proposta, fintantochè *il Direttore e gli allievi avessero persistito in un contegno di aperta opposizione alle autorità del Consiglio.*

Mascagni respinse la lettera che gli comunicava questa decisione, e rispose che il Consiglio non poteva fare ricadere su di lui tutta la responsabilità che gli incombeva.

Il banchetto tenuto dagli studenti la sera del 26 in un salone dello Stabilimento balneario, colla pubblicazione di un *menu* che voleva essere un volgare vilipendio delle autorità del Consiglio, pre-

cipitò le cose: il Consiglio decretò la definitiva chiusura del Liceo per l'anno scolastico 1901-1902 e il rinvio degli esami al novembre prossimo.

Successivamente, il 13 agosto 1902, il Consiglio di Amministrazione, dopo aver ricordato i fatti suesposti, ed altri averne aggiunti, deliberava quanto agli alunni che avevano preso parte alla agitazione la pena della ammonizione, e l'esclusione dagli esami di novembre per quelli che ne erano stati i capi; quanto al Mascagni, la sua remozione dall'ufficio di Direttore del Liceo, e di Maestro di Composizione; e siccome potea esservi dubbio se il Consiglio comunale, come voleva il vecchio Statuto, ovvero il Ministro, come era stabilito da quello vigente, fossero competenti a confermare la delibera, così sì all'uno che all'altro veniva mandata la decisione per ulteriori provvedimenti.

Nella seduta del 19 agosto 1902, il Consiglio comunale di Pesaro preso atto della Relazione e delle decisioni del Consiglio amministrativo del Liceo Rossini, confermava la rimozione del Mascagni, ma poi questa deliberazione veniva annullata; il ministro Nasi invece non ha ancora pronunciata in proposito la sua parola.

Questi i fatti colla maggior diligenza ed imparzialità raccolti.

III.

La questione Mascagni-Liceo di Pesaro, dal punto di vista giuridico si suddivide in due punti fondamentali, di cui l'uno riguarda la forma, l'altro la sostanza della deliberazione colla quale veniva comminata la remozione del Direttore del Liceo Rossini.

Quanto alla forma, le eccezioni del maestro, contenute nel suo ricorso al Ministro in data 9 settembre 1902, si riducono a tre, di cui l'una riguarda la omissione della chiamata del Direttore per difendersi dalle accuse che gli venivano fatte, l'altra si vuole fondata sul contemporaneo richiamo fatto nella delibera a due Statuti diversi; mentre col terzo motivo di nullità si accusa il Consiglio di avere profferito a carico del Direttore il provvedimento della remozione, mentre nessuna disposizione lo autorizzava, e lo Statuto anzi lo escludeva.

Qualora una sola di tali eccezioni avesse fondamento, è evidente

che il Ministro dovrebbe — come chiede il Maestro — annullare in ogni sua parte puramente e semplicemente la deliberazione del Consiglio, onde la necessità logica e giuridica insieme di occuparci anzitutto di questa che potrebbe dirsi una questione pregiudiziale.

A) In merito alla prima eccezione di nullità, giova anzitutto osservare in linea di fatto che — come lo stesso Mascagni riconosce — il Direttore fu chiamato ad assistere, e assistette alle adunanze del Consiglio di Amministrazione, nelle quali si trattò appunto degli avvenimenti e delle divergenze che servirono a fondamento della remozione.

La prima adunanza in cui furono formulati addebiti precisi al Mascagni, specie riguardo alle assenze, fu precisamente quella del 13 giugno 1902, e a questa il Mascagni intervenne; nè mancò di aderire all'invito del Presidente di presenziare alla seduta allorchè, addì 10 luglio, il Consiglio ebbe a deliberare sulla questione dell'Ispettore. Il giorno successivo perveniva al Presidente una lettera del Mascagni, scritta la sera innanzi, dove egli dichiarava che « dopo la seduta del Consiglio d'Amministrazione che ha avuto luogo nel pomeriggio d'oggi (10), ho ben compreso che io non potrò *mai più* assistere a qualsiasi discussione in seno al Consiglio stesso ».

Nello stesso giorno 11 il Consiglio veniva convocato e infliggeva al Mascagni la censura, senza che questi fosse presente, del che egli ebbe poi a lamentarsi in una lettera che porta questa data.

Successivamente quando si trattò dei saggi finali e delle agitazioni degli alunni, il Direttore ebbe a prendere parte alle discussioni; e fu anzi in quest'ultima adunanza che per il suo linguaggio più che vivace fu invitato ad uscire dalla sala. Niun dubbio adunque che il Mascagni abbia presenziato a quelle adunanze che più direttamente lo riguardavano; senonchè nel suo ricorso egli si lamenta di esservi stato chiamato e di avervi assistito non come *accusato*, ma solo come *Direttore*, onde egli colto così alla sprovvista, in quanto nessuno lo prevenne che sarebbe stato giudicato, non potè interamente e con coscienza provvedere, e nelle forme e nella sostanza, alla propria difesa. Ma la osservazione non è altrettanto esatta quanto acuta, e in ogni modo l'argomento si spunta contro una retta interpretazione del principio generale di diritto amministrativo che riconosce nell'impiegato soggetto ad accuse da parte di un ente, il diritto di discol-

parsi prima ancora che a carico suo si prenda qualsiasi provvedimento disciplinare.

È evidente che una pubblica Amministrazione non viene meno a questo principio — allorchè norme procedurali regolamentari, precise difettino al riguardo — tutte le volte che pone l'impiegato in grado di produrre le proprie discolpe e di giustificarsi delle accuse mossegli: se egli ha potuto esercitare questa specie di legittima difesa, indarno può poi querelarsi della forma con cui gli addebiti a suo carico gli furono resi noti, una volta che questa non era tassativamente prescritta. La giurisprudenza del Consiglio di Stato questo ha affermato, che non si può condannare alcuno senza metterlo prima in grado di esporre le sue difese, ma il giudizio se l'Amministrazione abbia adempito a questo precetto, può bene essere pronunciato senza tenere conto e delle forme usate dall'ente, e delle sue intenzioni. La questione è adunque tutta di fatto: sono, come ben dice l'Orlando, le *particolarità del caso* che *condurranno ad ammettere* — in mancanza di una forma prescritta dai regolamenti speciali — *o negare la sufficiensa dei mezzi e del tempo di difesa.*

Ora, l'affermare che questi mezzi e questo tempo non ebbe il Mascagni, solo perchè le accuse gli furono mosse verbalmente nelle varie adunanze, è argomento che perde ogni valore se si consideri che il Direttore mostrò coi fatti di esercitare, anche troppo violentemente, il suo diritto di difesa non tanto verbalmente, fino al punto da essere invitato ad uscire dalla sala, quanto colle lettere e coi memoriali che egli ebbe a redigere apertamente contraddicendo al Consiglio, al punto che potrebbe dirsi che di veramente ammirevole nella sua condotta in questa vertenza è la sua tenacia di lottatore.

Più ampia istruzione della *causa* — se così può chiamarsi — più libero e vivace contradditorio fra le parti, non poteva adunque desiderarsi, onde l'accusa che si muove alla Amministrazione, di avere cioè violato l'esercizio del diritto di difesa nel Mascagni, appare evidentemente priva di fondamento.

B) Il secondo motivo di nullità che si vuole originato dal contemporaneo richiamo a due Statuti diversi fatto nella delibera di remozione, non ci sembra debba ottenere miglior fortuna del primo. La regola dell' *utile per inutile non vitiatur*, ragion vuole debba anche in questo caso venire applicata.

La nullità non può investire tutta la deliberazione, ma solo quella parte che ne è viziata: ora la trasmissione della decisione al Consiglio costituisce un inutile provvedimento, e non libera il Ministro dall'obbligo di confermare o meno la deliberazione medesima, quando egli si ritenga competente, applicando il nuovo Statuto.

Nè si può in contrario asserire che a questo modo una deliberazione si fa valere in un senso e nell'altro, come provvedimento e come proposta, e che non è lecito a chi la proferisce rimettersene ad una terza autorità, lasciando in essa di perfezionare la deliberazione, che nacque monca e imperfetta. Il provvedimento emanato dall'Amministrazione conserva lo stesso carattere indipendentemente dal fatto che competa al Consiglio comunale di Pesaro o al Ministro il potere di confermarlo, poichè sì nell'uno che nell'altro caso la delibera non può dirsi definitiva, se non intervenga la conferma dell'ente Comune o del Ministro.

La deliberazione però in ogni caso rimane come manifestazione della volontà del Consiglio, e non cambia natura, per diventare invece proposta, se spetti al Comune il confermarla.

Tanto il Comune che il Ministro hanno la facoltà di approvazione: le frasi usate dai due Statuti sono diverse, è vero, ma il senso e la portata non possono essere che eguali, essendo evidente che la facoltà concessa al Comune dall'antico, si volle accordata colla stessa estensione al Ministro, col nuovo.

Ciò che siamo venuti affermando è tanto vero, che fu riconosciuto dallo stesso Prefetto allora che della deliberazione del Consiglio comunale ritenne dovesse annullarsi solo la seconda parte, colla quale il Consiglio comunale, usando delle facoltà concessegli dal vecchio Statuto, rimuoveva il maestro Mascagni, e non invece l'intera deliberazione, e quindi anche la prima parte di essa nella quale il Consiglio si limitava a prendere atto della relazione e delle decisioni prese dall'Amministrazione del Liceo di Pesaro.

Il dubbio sulla giurisdizione non ha portato in questo caso, come ora vorrebbe il Mascagni, la nullità dell'intera delibera, ma solo della parte di essa che era viziata di eccesso di potere.

Nè può affermarsi che l'annullamento della deliberazione del Consiglio comunale — che si è strombazzato dalla stampa come una vittoria del Mascagni, mentre invece non ha avuto nessuna impor-

tanza nella questione — abbia a trascinare seco quello della deliberazione del Consiglio di Amministrazione per la loro relazione e dipendenza. Il Ministro non può pronunciare la nullità di una deliberazione perfetta nella forma e nella sostanza, solo perchè, per maggiore cautela, oltre che a lui, al Consiglio comunale essa venne inviata. Dal momento che l'Amministrazione del Liceo ne chiede a lui la conferma, sarebbe deplorevole gelosia la sua e malinteso amor proprio, se si curasse se anche ad altri fu mandata: una volta assodata la sua competenza, non gli rimane che decidere in merito. In ogni caso il Consiglio di Amministrazione ha adunque agito nei limiti delle sue facoltà in quanto rimosse il Mascagni: debba poi l'approvazione della sua deliberazione, venire dal Comune o dal Ministro, ciò è perfettamente indifferente, chè essa rimane nella pienezza della sua efficacia.

C) E veniamo all'ultimo dei motivi di nullità, il quale involge, più che di procedura, una vera e propria questione di merito.

Francamente però ci sembra di dover subito affermare che questa fu poco opportunamente sollevata; senza dire che dal punto di vista giuridico non ci pare serio il proporla.

E invero, dire che l'Amministrazione del Liceo Rossini non poteva rimuovere, licenziare il Mascagni, solo perchè lo Statuto non contempla esplicitamente questo caso, vale costituire in favore del Direttore una tal quale impunità che ripugna con ogni nostro ordinamento amministrativo e col più volgare buon senso. Non ci vogliamo occupare qui della questione di diritto transitorio che pure non mancherebbe di eleganza, se cioè al maestro torni applicabile, per ciò che riguarda la disciplina interna dell'Istituto, l'antico od il nuovo Regolamento; ma a noi sembra di esser nel vero affermando che quando anche all'antico — come sostiene il Mascagni — debba aversi riguardo, non diversa abbia ad essere la soluzione.

La remozione è, secondo noi, un provvedimento della cui legalità deve decidersi di fronte al contratto che lega l'Amministrazione all'impiegato e alla gravità delle infrazioni in cui questi è caduto; ma nessuno può in buona fede sostenere che allora che difetti una norma precisa in proposito, questo estremo provvedimento non possa applicarsi. Ciò che il Mascagni afferma allora che invoca il diritto di difesa, benchè lo Statuto e il Regolamento non ne facciano cenno,

che cioè tale diritto è di *gius naturale*, si può con ragione ripetere anche in questo caso, essendo evidente che non è lecito ad un impiegato di un Istituto, sia pure il Direttore, sottrarsi alle norme disciplinari che ne impediscano gli abusi; senza dire che queste norme, se anche non scritte, discendono dalla natura stessa del contratto di locazione di opera che lega lui all'Amministrazione, e da questo attingono giuridica efficacia.

Ciò, del resto, appare implicitamente ammesso dallo stesso Mascagni, là dove nel suo ricorso, contraddicendo a quanto poco dopo afferma, sostiene che al R. Decreto 24 ottobre 1866, tuttora vigente in materia, deve per analogia aversi riguardo come Regolamento generale per gli impiegati, quando non esistano discipline speciali; il che importa da parte del Maestro riconoscimento della sua qualità di *impiegato* dell'Istituto Rossini.

Ora l'articolo 8, n. 3, dell'antico Statuto dà appunto facoltà al Consiglio d'Amministrazione di « nominare, sospendere e *licenziare* gli impiegati e i salariati del Liceo, i professori, le maestre e l'esattore »; e non si sa vedere il perchè sotto il nome generico di impiegati, anche il Direttore non debba ritenervisi compreso.

Ma ormai troppo ci siamo soffermati su quella che chiamiamo questione *pregiudiziale*, ed è tempo di venire al merito, di indagare cioè alla stregua dei fatti imparzialmente raccolti, se essi erano o meno di tale gravità da giustificare il licenziamento.

***

L'indagine se i motivi addotti dalla Relazione del Consiglio d'Amministrazione del Liceo Rossini siano di tale gravità da giustificare la remozione del maestro Mascagni dal posto di Direttore, si presenta difficile, non tanto perchè a noi non è dato controllare con sicura coscienza le accuse che le parti contendenti si muovono a vicenda, come per la quasi impossibilità di farne un retto apprezzamento — quando anche con certezza assodate — non potendosi evidentemente prescindere dalle condizioni tutto affatto peculiari dell'ambiente in cui i fatti si sono svolti, nè dalla genesi vera delle cause che queste condizioni hanno determinato.

È questa una difficoltà comune a tutte le questioni di indole personale, nelle quali non può l'osservatore esterno portare il suo giudizio colla fiducia di essere nel vero, perchè a lui si presentano solo

le risultanti di diversi ordini di intricate linee di rapporti, perchè non gli è dato il più delle volte che cogliere questi rapporti nel momento appunto in cui producono la scintilla, senza che possa rendersi conto della intensità delle forze convergenti ed opposte che l'hanno prodotta.

Come questione personale, quella Mascagni poi è ancora più delicata, in quanto presenta molti aspetti e può essere considerata da più punti di vista, in correlazione alla diversità degli interessi che sono in giuoco e alle varie vesti che le parti contendenti assumono nella lotta. Così è che chi affermasse che il licenziamento del Mascagni è sufficientemente giustificato dalle sue assenze, cadrebbe indubbiamente in un non retto giudizio, dando a questo primo capo di accusa una importanza che non merita. Il Mascagni artista può bene difendersi in questo campo, e colle inchieste dei professori Bolzoni, Tebaldini e Sgambati, e coll'impulso nuovo che egli ha dato all'Istituto, e colla vita fiorente del Liceo, e colla rinomanza che per opera sua esso ha acquistata.

Di fronte a questi risultati, è semplicemente temeraria l'affermazione contenuta nella delibera, che cioè il Direttore *ha dato troppo lunga prova di mancare al duplice còmpito affidatogli della direzione e dell'insegnamento*; le quarantatre assenze non giustificate durante un anno non possono poi in ogni modo dar ragione di questa accusa.

L'Amministrazione del Liceo di Pesaro, quando prescelse il Mascagni a Direttore, non poteva pretendere nè presupporre che chi aveva con sì rapido volo raggiunto le cime della gloria, si sarebbe ritirato, come un impiegato in pensione, in una piccola città, limitando ogni sua attività all'insegnamento ed alla direzione di un Istituto.

Si invochi pure il contratto di locazione di opera fin che si vuole, ma non si dimentichi che se la legge del contratto dovesse trovare così severa applicazione in tutti i casi, le nostre Università, i nostri Istituti superiori, sarebbero privati appunto di quegli insegnanti che ne sono il vanto ed il decoro. Gli è che ripugna ad ognuno di noi questa specie di monopolio che vorrebbe fare la scuola di quegli uomini di cui invece è sentito il bisogno da tutta la società; e come non possiamo intendere il medico che limita la sua attività all'insegnamento e non la estende benefica fuori della stretta cerchia della Università; così comprendiamo facilmente il musicista il quale

pure essendo preposto ad un Liceo, accoglie come il Mascagni l'invito della nazione estera per dirigere delle opere e dei concerti.

Quando perciò la Relazione motiva il licenziamento del Direttore col fatto che il Liceo non può appagarsi del suo solo nome, come di una semplice *etichetta*, giudica con una severità che non trova il consenso della comune opinione, senza dire che l'accusa, nel caso Mascagni, trova nei fatti e nelle inchieste la più patente contraddizione.

Francamente adunque, ci sembra che le assenze del Direttore, se potevano condurre ad una semplice rimostranza da parte dell'Amministrazione, non erano però tali da giustificarne il licenziamento che appare quindi un provvedimento esagerato e determinato da ragioni diverse che non siano l'andamento artistico dell'Istituto.

***

Ma, come notammo fin da principio, non è solo il Mascagni artista, ma anche l'uomo che bisogna discutere, e sotto questo aspetto egli offre veramente il fianco a molte censure.

Una tempra di ribelle in un artista, se può urtare qualche suscettibilità particolare, non dispiace però mai alla grande maggioranza, la quale ha per lui una sconfinata ammirazione, massime se egli parli al cuore del popolo colla lingua più universalmente sentita quale è quella della musica.

Ma di questa tutta affatto privilegiata condizione egli non deve prevalersi, perchè in una posa tragica, o anche solo dignitosamente superba, ogni piccolo movimento inconsulto può far degenerare il pubblico in riso. E Mascagni — bisogna riconoscerlo — si è mosso fin troppo; nè potrebbe essergli di scusa il contegno dell'altra parte, della Amministrazione del Liceo cioè, perchè la debolezza propria non si giustifica con quella degli altri.

L'autore di *Cavalleria Rusticana* ha scritto, ha parlato troppo, soverchiamente si è lasciato trasportare dalla vivacità del suo temperamento, così che la sua condotta in certi momenti solleva veramente un senso di disgusto.

Nè dica il Maestro — come ebbe a fare con un redattore della *Tribuna* —: *questo è il mio stile*, perchè non può essere concesso ad alcuno, e molto meno ad un uomo di ingegno come lui, di farsi un'abitudine di insolentire, talvolta brutalmente, le persone delle quali

non si approva la condotta. Questa non è — come egli la chiama — *franchezza*, nè la questione è *di forma*, e quindi *sempre discutibile*.

Non fosse altro, doveva intendere che di fronte al pubblico, a Pesaro, a tutta Italia, egli non avrebbe potuto portare a sua giustificazione le insolenze inflitte al Consiglio di Amministrazione: si aveva e si ha il diritto di aspettare da lui qualche cosa di più.

E così è uscito indifeso dalla vertenza, non perchè non abbia avuto il modo e il mezzo di difendersi, ma perchè non ha saputo provvedervi degnamente.

Egli che — come afferma — quando scriveva, aveva la *cosciente incrollabile certezza che la ragione stava dalla sua parte*, che solo si *preoccupava dell'avvenire e della gloria del Liceo*, non avrebbe dovuto inquinare così l'acqua pura e cristallina della sua idea. — È un torto, un torto grave che ha fatto a sè stesso come artista e come uomo; di non avere saputo cioè adottare di fronte all'Amministrazione del Liceo di Pesaro un contegno che lo ponesse senz'altro dalla parte della ragione, cosa che gli sarebbe stata facile di fronte agli errori in cui il Consiglio era caduto, primo tra tutti quello di nominare un Ispettore del quale forse non vi era bisogno, senza consultarlo, e designando poi a quel posto una persona che non poteva essere — per ragioni non ignote — benevisa al Maestro. Queste piccole bizze, mascherate sotto le forme della legalità e della convenienza, non possono riscuotere l'approvazione di alcuno che pensi che più che dell'esercizio dei suoi diritti, il Consiglio avrebbe dovuto essere preoccupato dell'avvenire dell'Istituto, per non far servire l'opera che il grande musicista aveva donato alla sua Pesaro come campo di meschini attriti e di lotte inconsulte. E anche nella questione dei saggi, proprio allora che il sole della concordia parve far capolino dopo il temporale, diverso avrebbe dovuto essere il contegno del Consiglio, se gli stava a cuore quella rappacificazione degli animi che l'interesse del Liceo reclamava. L'agitazione degli alunni era ben poca cosa, o almeno tale doveva essere considerata da persone di senno, nè può credersi che il Mascagni vi avesse parte dal momento che la sua lettera del 20 luglio, nella quale dichiarava di accettare la somma stanziata per i saggi finali, è un inno alla concordia, non colle parole, ma coi fatti.

Ed era ai fatti, e non alle recondite e forse immaginarie ragioni

che avevano dettato la lettera, che doveva intendere l'Amministrazione, alla quale si presentava così il modo di risolvere la vertenza con decoro suo e della città, uscendone anzi vittoriosa, dal momento che il Mascagni aveva receduto dal suo fermo proposito di non dare i saggi nelle condizioni determinate dal bilancio.

Senonchè è evidente che in questa, come in tutte le vertenze di indole personale, non si possono valutare a sè e per sè tutti i fatti e decidere sulla loro gravità isolatamente; la questione del Maestro Mascagni col Liceo di Pesaro è così complessa, che crediamo sarebbe fuori della retta via chi volesse a questa stregua giudicarla. È impossibile separare con un taglio netto il torto dalla ragione perchè nel giuoco delle azioni e reazioni che formano il substrato di queste piccole lotte non vi è possibilità di orientamento e di valutazione di fatti; onde apparirebbe per lo meno inutile una nuova inchiesta che il Ministro ordinasse per assodare le cose e per accertare le responsabilità. Certo che di fronte alla legge il provvedimento del Consiglio di Amministrazione non può essere approvato non solo se cerchi il suo fondamento nelle assenze del Maestro, ma quando anche pretenda di rinvenirlo nella condotta da questi tenuta durante lo svolgersi della vertenza, condotta che senza dubbio non può non biasimarsi, ma che al più avrebbe potuto provocare una sospensione, non l'estremo rimedio.

Ma, giova ripeterlo, non può l'indagine di chi voglia risolvere la questione, limitarsi a prendere fatti od accuse isolate, ma giova avere riguardo più che altro allo stato attuale di cose che la vertenza ha determinato.

Ora, questo stato di cose dà la certezza della impossibilità per l'Istituto di funzionare cogli elementi che attualmente gli sono preposti, e della conseguente necessità che una delle parti contendenti, o Mascagni o l'Amministrazione del Liceo Rossini, abbandoni il suo posto, senza di che queste lotte intestine non faranno che perpetuarsi.

Ma ognuno vede quanto la scelta sia delicata; e come appaia quindi giustificata sotto ogni aspetto la ponderatezza che usa il Ministro prima di prendere una qualsiasi decisione. Perchè, o egli conferma il licenziamento, e allora troppo severamente viene colpito il Mascagni; o lo revoca, e allora l'attuale Consiglio di Amministrazione si dichia-

rerà dimissionario. Il Consiglio Comunale nominerà persone nuove, ma queste — come ci scriveva un autorevole collega di Pesaro — si può essere certi non saranno pel Mascagni più favorevoli; e non è improbabile che rinnovino la delibera di licenziamento.

Portata in questo campo che fin da principio chiamammo della opportunità piuttosto che della legalità, non è nostro còmpito nè abbiamo intenzione di entrare nella intimità della vertenza. A noi sembra in ogni modo che se non può disapprovarsi che il Mascagni insista tuttavia col suo ricorso al Ministro per vedere annullata la sua remozione, perchè a nessuno può negarsi il diritto legittimo di difendersi; questa sua tenacia non sarebbe più lodevole una volta che il suo licenziamento venisse dal Ministro revocato. Soddisfatto allora nel suo amor proprio, egli non deve chiedere di più alla vittoria, nè sprecare la sua vitalità di artista in un ambiente in cui le piccole ire e i meschini rancori si rinfocolerebbero al suo apparire.

È un danno per l'Istituto, ma Mascagni non può più essere il Direttore del Liceo Rossini, perchè, a torto o a ragione, non può un uomo imporsi a tutta una città; onde è da lui che si deve aspettare, comunque sia l'esito definitivo, la prova di avere ricondotta la fierezza della sua anima alle sue fonti più pure.

A nessuno sembrerà men che dignitoso l'atto del Maestro se, vincitore, egli avrà la forza di rinunziare agli effetti della vittoria colle sue dimissioni; vinto, Mascagni non potrà sentirsi scoraggiato se il provvedimento preso a suo carico ottenne una conferma dettata più che dal diritto o dalla ragione, dalla opportunità.

Pesaro avrà così fortemente scossa la fama di quell'Istituto che è gloria e vanto della città; ma l'Italia e l'arte non risentiranno forse nessun danno dal vedere restituito Mascagni alla libertà del suo lavoro di compositore.

Forse nel nuovo periodo che egli va ad iniziare, la libera genialità del musicista, elevandosi al disopra degli uomini e delle cose, saprà trovare in un ambiente più puro e sereno il suo capolavoro!

Bologna, ottobre 1902.

NICOLA TABANELLI.

RECENSIONI

Storia.

MICHEL BRENET, ***Additions inédites de Dom Jumilhac à son traité de « La science et la pratique du plain-chant » (1673)***, **publiées d'après le manuscrit de la « Bibliothèque Nationale ». — Paris. Aux Bureaux de la « Schola Cantorum ».**

Il trattato di Dom Jumilhac, edito a Parigi nel 1673 senza nome di autore, sarebbe tenuto dai musicisti, a quanto ci dice M^r Michel Brenet, come uno dei più importanti documenti della letteratura del canto sacro, ed apprezzato dai bibliofili fra i più rari e preziosi volumi stampati in Francia durante il secolo XVII°. Malgrado gl'immensi progressi, egli continua, che ai nostri giorni lo studio profondo delle origini ha recato nella questione, la lettura del libro è tuttora proficua, anche solo considerandolo quale documento storico che ci ragguaglia sulle condizioni del canto liturgico all'epoca della sua pubblicazione.

Per questo M^rs Th. Nisard e Al. Le Clerq ne fecero una nuova edizione nel 1847, con qualche variante nella collocazione delle note, che l'autore, secondo l'uso del suo tempo, aveva accumulate alla fine del volume.

M^r Brenet ebbe la fortuna di trovare nella Bibliothèque Nationale di Parigi un esemplare dell'edizione originale *corrigé par l'autheur et disposé en l'estat auquel s'en doit faire la seconde édition.* Oggi, nella fiducia d'interessare i fortunati possessori dell'edizione del 1673 e quelli, molto più numerosi, della ristampa del 1847, M^r Brenet raccoglie in volume con cura minuziosa le correzioni che Dom Jumilhac aveva compiuto verso il 1677 e che, per circostanze ignote, non potè dare alle stampe, insieme al testo rimaneggiato, nei cinque anni di vita di cui ebbe ancora a godere.

Sono persuaso che la fiducia di M^r Brenet non sarà delusa; ma parmi che il suo lavoro, in verità molto mirabile, avrebbe

potuto interessare assai più facilmente tutti coloro che coltivano la storia e la scienza del canto sacro, se egli, invece di limitarsi a dettagliare, nude e crude, correzioni ed aggiunte quasi sempre insignificanti senza l'opera a cui si riferiscono, avesse intrapresa la nuova edizione che Dom Jumilhac vagheggiava e che Mr Nisard e Le Clerq non seppero intravvedere. O. C.

C. HUBERT H. PARRY, The music of the seventeenth Century. — The Oxford History of music. Vol. III. Un vol. in-8, di pagg. 474. — Oxford, 1902. At the Clarendon Press.

Dominare tutto il movimento musicale del secolo XVII e scernere ben chiaro, in questa fitta rete di avvenimenti, le cause psichiche, sociologiche, musicali dalle quali dipendono, in un nesso continuo, i fatti, siano pur talora i meno appariscenti o significativi, è còmpito altissimo e difficile per lo storico più provetto e per il più profondo musicista. Il secolo XVII è il periodo dei grandi inizii nell'arte musicale, dei rapidi sviluppi, delle concezioni eroiche che prevedono un lontano avvenire, dei contrasti stridenti col passato anche prossimo; è il secolo in cui la determinazione del gusto di arte, chiaramente fondata o nelle sue stravaganze libertine o nelle sue necessità, e, quasi direi, nelle sue leggi immancabili, esige per noi una penetrazione intensiva in una quantità enorme di opere d'arte le più disparate e le più contrarie talora alle accettazioni, alle convinzioni moderne; esige una mole di lavoro ed uno sforzo mentale, che non si vince se non con una cultura imponente per l'autenticità delle fonti, per l'ordine del lavoro e per la inoppugnabile sicurezza di tutte le così dette tradizioni, formatesi talvolta a caso e male, e che è d'uopo riesaminare fin dall'origine.

Il Dr Parry ha risparmiato a se stesso molte di queste brighe, perchè ha ricostruito la storia della musica nel sec. XVII, astraendo dalle causalità generali periodiche e limitandosi ad un esame delle opere più che altro nella loro successione cronologica; oltre a ciò egli ha lavorato attorno ad un complesso di reminiscenze e su le opinioni comunemente accettate; gli è accaduto quindi di ripetere troppo di sovente cose note, di rifare il già fatto; così che la rappresentazione del Parry a noi veramente non basta.

Ma accettando il piano del suo lavoro nella limitazione che egli si è imposta, la distribuzione della pura materia storico-musicale è bene ordinata, sopra tutto tenuto conto del lavoro di condensazione e di esemplificazione che era nelle viste dell'autore.

Questo piano è preciso e comprende i fatti musicali, ossia le principali correnti manifestatesi nell'arte del seicento presso le singole nazioni dell'Europa, ad eccezione della Russia — e ciò si comprende — e della Spagna, il che è certamente dovuto a dimenticanza. Il

Parry ha delineato diversi grandi periodi a seconda che essi si mostravano importanti presso l'una o l'altra nazione alternativamente, o per la musica vocale o per la musica istrumentale, ed ha subito da principio avvistate le iniziative italiane verificatesi, sullo scorcio del secolo XVI e in principio al secolo XVII, col passaggio dalla polifonia alla monodia, dal madrigale all'opera. Al qual proposito noterò com'egli abbia bensì compresa l'importanza, lo sforzo artistico della polifonia in servizio dell'azione scenica — pure restando limitata la esemplificazione dell'*Amfiparnaso* del Vecchi — ma come egli abbia probabilmente errato nell'intenderne la rappresentazione come scena muta.

Egli colloca Claudio Monteverdi nel centro di una riforma capitale pel teatro lirico; è giusto; ma mentre egli dimostra di non avere una conoscenza intima della intuizione monteverdiana, rispetto all'avvenire della musica teatrale, resta imperfettissimo nel rappresentarsi la realizzazione dell'opera d'arte come fatto concreto, prova ne sia l'analisi del tutto superficiale del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, il maggiore ardimento dell'epoca, il fatto che precorre tutte le più avanzate idee moderne sulla musica rappresentativa e il suo impiego nel dramma. Così egli non distingue fra i musicisti grecofili dei primi trent'anni del seicento e i successori, cominciando dal Cavalli, gl'instauratori dell'*opera* dalle forme chiuse, coloro che riammettono lentamente le forme del madrigale rappresentativo decaduto nel coro omofonico e nell'aria gingillesca, precisamente cadendo nella medesima confusione del signor Ugo Goldschmidt.

E viene poscia il Parry a discorrere degli anelli di congiunzione tra l'arte antica e la nuova, solamente occupandosi, a questo proposito, della musica istrumentale e cioè delle opere degli organisti italiani, tedeschi ed inglesi, una delle divisioni del suo libro. Perchè? Perchè questo procedimento saltuario invece di seguire la trafila degli sviluppi organici, omogenei, di una determinata specie d'arte? Forse per cambiare il tema in omaggio alla varietà, alla leggibilità de' suoi dettati? Egli precisamente, arbitrariamente, spezza questi anelli di congiunzione; di un'unica catena egli ne fa parecchie o parecchi frammenti che dovremo poi raccogliere a caso, mentre la vera storia della musica consiglierebbe un procedimento tutt'affatto contrario. Ma tant'è; i libri di scienza musicale debbono farsi leggere anche da dei dilettanti; ed è ora precisamente nella parte più dilettantesca del libro del Parry che noi entriamo.

Qui, in questa sezione degli organisti, il meglio delle osservazioni vertono sulla importanza del corale protestante, giudicato nel suo

influsso sulla musica d'organo tedesca. È vero, ne risulta un tipo di sentimento affatto proprio che, dal Frohberger al Pachelbel, al Buxtehude e in fine a G. S. Bach, segue una continua linea di progressione, segnando i debiti deviamenti in Giorgio Muffat, nel Kerl e, con buona pace del Parry, anche nel Gibbons. Però, preso singolarmente, il saggio sul Buxtehude, è bellissimo. Ma siamo sinceri, e il Parry lo è certamente, in tutta questa linea ascendente una figura domina; è la figura di un tecnico e di un idealista insieme, il padre vero della tecnica di G. S. Bach, il nostro grande Girolamo Frescobaldi.

Il libro del Parry, dissi, è così fatto che noi dovremo riprendere alternativamente l'interrotta successione or dell'opere della musica istrumentale or di quelle della musica vocale. I nuovi principii, per il Parry, ottengono una larga diffusione, a quanto sembra, solo mediante quest'ultima. Di tale equivoco è causa una lacuna, alla quale accenneremo fra poco. L'A. presentemente ha fra le mani un tema stupendo, giacchè si tratta di osservare come dagli inizii classico-greci degli artisti italiani derivasse alla musica di tutta Europa il più profondo cambiamento di indirizzo, di stile e di sentimento. Fu anzi questo sentimento che si individualizzò sempre più e trascese e portò guasti precisamente là dove sembra all'autore di questo libro che esso sia stato fecondo di così importanti sviluppi estetici. Io alludo alla seconda parte del secolo XVII ed alla musica rappresentativa, sia pure sul suolo di Francia, d'Inghilterra e di Germania, unica, si potrebbe dire, di tipo (eccetto qualche maggior snellezza di forma o maggiore austerità di senso drammatico nella musica francese), e cioè di tipo italiano.

E però del suo tema stupendo il Parry ha fatto una composizione comune; proprio egli ha ritratto scolasticamente in campo tutto il vecchio materiale, condito con ogni forma d'analisi più o meno asciuttamente musicale, ciò che a noi non lascia che il vieto succedersi di ripetizioni inutili. La maggior luce che si desidererebbe venisse fatta sul periodo post-monteverdiano, dal Cavalli fino a Scarlatti e Stradella, pieno di belle opere in servizio de' virtuosi certamente e di effetti scenografici, ma squallido di idealità in confronto del primo seicento, questa luce, che non può venire dalla insistenza petulante di nuove analisi musicali e di nuove ricopiature di passaggi, di cui si empiono tutti i giorni più i libri de' nostri pazientissimi quanto inutili eruditi, deve lasciar vedere anche al Parry che il suo edificio, apparentemente magnifico attraverso la nebbia, è invece pieno di screpolature. Le caratteristiche della nostra scuola romana verso la fine del sec. XVII sono le stesse dell'epoca post-

elisabettana in Inghilterra, quella di Dowland, Dearing, Gibbons, Bull, ecc., cioè l'epoca delle risciacquature e delle mascherate della pura arte di Claudio Monteverdi, di che il Cavalli aveva fatto un trucco prima in Italia poscia à Parigi, e il Cambert, ossia la coalizione mostruosa Cambert-Perrin, aveva fatto il suo trucco ancor più divertente in Inghilterra. Io non nego che il Parry abbia trattato questa parte diligentemente, come si può esser diligenti nella rassegna delle cose che furono e che sono. Solamente non convengo nell'interpretazione (del resto non sua) che egli dà ai fatti dell'arte, non dico al loro succedersi, perchè una successione semplicemente musicale non sarà mai chiara.

Ancora mancante di chiarezza, e tale che sente molta fretta ed è piena di lacune e di salti, è la parte che concerne le basi della musica istrumentale moderna. Tutte queste considerazioni, a partire dalla eterna *canzona* del Gabrieli, di natura sintetiche e rifatte su quelle di altri, ci rappresentano quasi nulla, fosse anche soltanto per il senso della *forma* ed il suo sviluppo. I fondamenti veri della musica istrumentale sono dall'A. trascurati. Per giungere a spiegarsi questi trapassi di forme, quasi finite, alla Germania ed all'Inghilterra, per giungere chiaramente all'altezza di Arcangelo Corelli è d'uopo scernere di mezzo a una lunga, importante, genialissima sequela di fatti artistici. Rilevare qua e là qualche nome e qualche opera, per la storia di un'arte, è meno che nulla.

Il D^r^ Parry, col riprendere in esame le tendenze dell'arte italiana dopo Alessandro Scarlatti, l'arte della scena lirica a preferenza, e col fissare il cominciamento della musica tedesca, mediante l'opera dello Schütz, del Buxtehude, dell'Hammerschmidt e, in una parola, dei predecessori di G. S. Bach, chiude la sua istoria. Di questi due ultimi capitoli preferisco il primo perchè, nel suo limite, riesce più vero e più si presta al metodo del Parry; l'altro manca di spazio, di orizzonte. L'origine seicentesca italiana, nelle forme dell'oratorio, è giustamente fissata; ma che sia la sola musicalmente valevole per la Germania, non me ne persuado.

Ho chiuso il libro del Parry, contento di aver letto un grosso volume, interessante più per la raccolta degli esempi musicali che per la esposizione del nesso storico; giacchè, anche solo musicalmente, ho trovato questo nesso inferiore all'aspettativa. L. TH.

FRIEDRICH LAMPADIUS, *Die Kantoren der Thomasschule zu Leipzig*. Ein biographisches Denkmal deutschen Tonmeister (errichtet von F. L.). — Leipzig. Christlicher Verlag Christoph Steffen.

Sono ventisei brevi biografie di altrettanti *Cantori*, cioè maestri di Cappella della chiesa di San Tomaso a Lipsia. La serie di questi

Cantori comincia circa l'anno 1439 con Johann Urban. Vi figurano nomi importantissimi nella storia della musica, e non è lieve il contributo di notizie che ad essa ne viene mediante la raccolta diligente del Lampadius. Che se egli non ha potuto aggiungere molte particolarità biografiche quanto alle individualità più note, come Johann Hermann Schein, Johann Kunau, Joh. Seb. Bach, Gottlob Harrer, Moritz Hauptmann, ha però circoscritto il suo lavoro nel quadro dell'attività che incombe al rettorato della scuola, e questo quadro ha svolto con serietà ed esattezza di informazioni. A molti riescirà caro così di avere un'idea precisa delle mansioni dei *Cantori* che hanno reso così celebri le esecuzioni di musica sacra a Lipsia, la città che si gloria dei famosi mottetti cantati ogni sabato nella chiesa di San Tomaso, come di uno de' suoi artistici privilegi. Ed ha ragione. L. TH.

ADOLF MIRUS*, *Das Liszt-Museum zu Weimar und seine Erinnerungen. **Dritte Auflage. — Leipzig, 1902. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.**

L'*Altenburg*, a Weimar, divenuta la dimora della principessa Wittgenstein, fu ancora la residenza di Liszt. Il sig. Adolfo Mirus, custode del *Museo-Liszt*, ha illustrato questa residenza e tutte le sezioni del museo, non che i singoli oggetti che vi sono depositati. Si può dire che sono tanti brani della storia dell'artista e dell'uomo. Colla scorta di questo libro si completeranno varii mancamenti nelle biografie pubblicate, giacchè il lavoro del Mirus, oltre che non è un catalogo compilato asciuttamente, ma contiene informazioni particolareggiate sulla vita, le circostanze, le visite, le abitudini e gli incidenti degli anni passati all'*Altenburg*, segna precisamente una importanza speciale in quanto alla cronologia e ai fatti anche minimi, che rispecchiano l'esistenza del grande artista e, in più d'un caso, de' grandi artisti che all'*Altenburg* convennero come alla meta di un pellegrinaggio. L. TH.

HERMANN RITTER*, *Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte. **Erster und zweiter Band. — Leipzig. Verlagsbuchhandlung von Max Schmitz.**

È con vero piacere che additiamo agli studiosi della storia della musica quest'enciclopedia che, dai due primi volumi che abbiamo sott'occhi, ci promette di diventare l'opera bisognevole per gli allievi dei Conservatorii.

La forma dell'esposizione, a domande e risposte, conviene a un concetto pratico di facilitazione che darà buoni risultati. Le figure intercalate nel testo, oltre che poste a schiarimento di molte definizioni, di fatti e costumi, aprono e mantengono desta l'immaginazione dello studente; vi riflettono e vi ribadiscono delle conoscenze

talora meno eloquenti nel positivismo della indagine storica. Gli esempi musicali, e specialmente quelli concernenti la notazione al medio evo, dettati con rigoroso ordine di successione storica della grafia, costituiscono una delle parti più riuscite del lavoro.

Ma dove io veggo un pregio speciale in questo libro e trovo applicato, con forma facile e abilità di scernimento, il concetto del non isolamento dell'opera d'arte, è nel rapporto fra l'apparizione e la specie dei fatti musicali e la storia generale, rapporto intuito il più spesso chiaramente ed esposto con evidente pratica dell'ambiente culturale proprio della pubblica scuola di musica.

Seguendo questi criterii l'A. ci darà, non ne dubitiamo, un'enciclopedia storica della musica veramente utile agli studenti, della cui educazione egli acquisterà nuove benemerenze coi volumi successivi.

L. TH.

FREDERICK J. CROWEST, *The story of music*. — London, 1902. George Newnes, Ltd.

Considerato nell'ordine della materia, questo manuale di storia della musica è uno dei meglio fatti tra quelli che io conosco; ancora assai mi piace la concettosa concisione del Crowest, che solo qualche rara volta ho visto a scapito della verità; e credo poi utilissimo quel suo interrompere la narrazione dei fatti per soffermarsi a qualche considerazione su le epoche, su lo stile e la forma, anche astrattamente, riproducendo a tal uopo le considerazioni dei più eminenti musicisti contemporanei. Qualche inesattezza, anzi talora qualche grosso svarione è occorso: riveda l'A. la parte che tratta della musica istrumentale e ci troverà un *Bottesini* fra gl'istrumentalisti del seicento e, quanto all'*opera*, un *Rinnucini (sic)* che scrive la musica dell'*Euridice*. In generale è riuscita meglio la parte moderna: sarà forse perchè noi comprendiamo assai meglio questi fatti ultimi, anche sotto l'impressione di una frase brevissima che ne afferri il significato, frase che il Crowest ha parecchie volte felice e rispondente al vero; mentre per la parte antica occorre indagine scientifica e prova continua per giungere al convincimento ed evitare la contraddizione. Il Crowest, come tutti gli altri compilatori di simili manuali, si accontenta troppo del lavoro già fatto, poco vaglia e, se lo avverte, non misura lo svantaggio delle lacune spesseggianti nel rilievo de' fatti antichi, come pure delle antiche forme; le quali lacune lasciano perciò deficiente o nulla la percezione chiara de' fatti e delle forme moderne. Ho notato questo difetto nel manuale del Crowest, sensibilissimo in ispecie quanto alla importanza dei *modi* della Chiesa, e del Canto Gregoriano in genere, per le forme della musica polifonica (sacra o profana, è lo

stesso) del cinquecento, e quanto alla discussione su la forma della *sonata da camera e da chiesa*. Nell'un caso e nell'altro, se non si scoprono le sorgenti medioevali, i risultati rimangono confusi, senza determinazioni chiare, senza cause esplicative. Non è che si pretendano, in un manuale, delle lunghe disquisizioni; no, basterebbe soltanto mettere le cose al proprio posto, non dimenticandone alcuna di quelle massimamente, che sono i germi delle più grandi e rigogliose piante.

Riconosco tuttavia lo sforzo del Crowest per avere combinato, relativamente, la non facile materia della storia e della scienza musicale in una forma distinta e piacevole, e se qualche volta è riuscito, come dissi, nel suo intento, questo, che per me è semplicemente ammirevole, lo stimoli e lo incoraggi a migliorare il suo libro e a prender lena per opere nuove. L. TH.

Critica.

***HERMANN KRETZSCHMAR**, Die Ausbildung der deutschen Fachmiscker*. Eine musikalische Zeitfrage. Estratto dal *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 8 Jahrgang. — Leipzig, 1902. C. F. Peters.

Dovevamo aspettarcela la discussione di un uomo competente sullo stato della cultura musicale che si forma nei *Conservatorii* tedeschi. E lo studio è venuto da uno fra i più eminenti musicologi, Ermanno Kretzschmar. Quella della educazione musicale è veramente una delle questioni dell'epoca nostra, che val la pena di trattare spassionatamente e profondamente.

Anche in Italia noi vediamo oggi il Conservatorio di musica ombra ben pallida della scuola fiorente e rispettabile del passato, e ciò quando esso serve a qualche cosa.

Sorto dalla beneficenza e a questa in parte rivolto, esso fu, è vero, un seminario di praticanti d'arte che, quantunque di alte idealità poco si curassero, furono tuttavia capaci di cose eccellenti e fecero onor grande al proprio paese; e almeno allora l'Italia poteva riescire coll'esempio, anche in questo, a dettar legge da per tutto. Vagamente intesa e scambiata dagli stranieri, la pratica musicale fatta in Italia sembrava loro l'indispensabile; il viaggio in Italia era meta ai loro studî, era la soddisfazione dei loro desiderî, sanava la loro posizione, equivaleva alla patente della loro perfezione pratica. E però sussiste sempre il fatto che, se i Conservatorii d'Italia diedero alla musica italiana il suo grande impulso ed incremento quando essa tendeva già a decadere, ciò avvenne perchè essi scambiarono l'arte con la pratica, furono larghi di discipline, a

tutto pensarono, stemperarono quanta cultura musicale potè passare pel vaglio non sempre netto della scuola in esercizio e teoria e fecero degli abili artefici quando l'Italia avrebbe avuto più bisogno di artisti. Il cinquecento e il seicento, pressochè senza Conservatorii, avevan dato l'artista italiano: il settecento s'accingeva a formare il saggiatore. Ciò, non di meno, era ancora qualche cosa. Oggi il nostro Conservatorio di musica — una scuola, un vivaio di tendenze confuse, la cui perfezione è rappresentata dal viaggio in Germania, come altra volta pei tedeschi era perfezione il viaggio in Italia — educa la tecnica dei nostri giovani, trascura il sentimento e la scienza, fa di loro delle macchine, dei praticanti o ipocriti o indifferenti, certo illusi e spostati sempre. La folla non distingue; i moderatori degli studî si accontentano delle razzature superficiali periodiche; riguardi s'impongono; coscienze elastiche, le quali il Conservatorio ambiscono per servirsene ai loro scopi, riescono a tutto provare, collo strato di una vernice, innanzi a individui poco pratici; e i nostri così detti studî musicali sono a un di presso come un fatto di cronaca che ci divaga e ci fa correre un po' più rapido il sangue per le vene.

Ecco, guardando al fatto, l'educazione musicale che ci rappresenta la musica come esercizio — ormai essa non è più studiata che così — la situazione non è in Italia altrimenti diversa che in Germania, e la discussione del Kretzschmar bene s'attaglia anche al nostro ambiente di studî. Considerata poi la questione dal lato della cultura italiana, essa assume tutt'altro carattere ed è tutt'altramente giudicabile in Italia. La Germania oggi educa un musicista tedesco; l'Italia fa di tutto perchè lo studente o il musicista dimentichi di essere italiano. Entrate in uno dei nostri Conservatorii di musica e provatemi il contrario.

Il Kretzschmar, dunque, può ben felicemente sorvolare sulla questione che io credo massima, quella della nazionalità dell'indirizzo artistico impresso agli studî, per passare a discutere la questione pure importante, ma inferiore, subordinata, dei metodi e delle sezioni tecniche, scientifiche e culturali in genere. E siccome molto di ciò che egli tratta è, ripeto, pur così come sta, applicabile alla educazione del musicista italiano, fa piacere anche a noi il risveglio che egli addita come salutare agli studî.

Ed osserviamolo da vicino. — Chi si interessa di codesta questione vedrà, in altra parte della *Rivista*, come lo scrivente abbia espresso, un po' meglio forse, le sue idee in proposito all'educazione del musicista italiano.

Il Kretzschmar riassume brevemente l'educazione del musicista,

quale compivasi in Germania all'epoca in cui la scuola italiana era fiorente, in quella Germania che già faceva manifeste le sue aspirazioni ad un'arte indipendente, libera e tedesca. Fu in omaggio ad esse che Gian Sebastiano Bach rinunziò al viaggio in Italia, pur sapendo di rinunziare ad una grande carriera, e furono esse che poscia, con le sinfonie di Vienna e le opere di Weber, dovettero confermare nella Germania sempre più forte il proposito di liberarsi da una soggezione, già troppo lunga, allo straniero, non ostante che uomini come Mendelssohn e Meyerbeer le rinnegassero, conforme al loro sentimento ed alla loro origine. Se, un tempo, la riforma della musica tedesca aveva urtato, ad Amburgo, contro un banco di sabbia, ora la nave potente, guidata da un pilota come Beethoven, non correva più lo stesso pericolo. Del resto i Conservatorii italiani, distrutta lentamente la loro supremazia, avevano visto crescere già, nei paesi stranieri, la pianta della educazione musicale pubblica. Che gli stranieri credessero all'utilità della scuola pubblica e la stimassero indispensabile alla cultura musicale, in essa vedendo la generatrice di quella supremazia, lo dimostra la situazione delle cose alla fin del sec. XVIII e nel sec. XIX. Tutto ciò potè anche sembrare illusione, perchè l'opera isolata dei grandi maestri fece più e meglio. Ma fu la fede in quell'illusione che determinò un cambiamento e un progresso innegabile. E allora fu che sorsero i Conservatorii di Francia e di Germania e crebbero in numero e in fama fino a rinserrare, come oggi, pullulanti a centinaia, gli allievi guidati da drappelli di professori.

Che cosa hanno fatto e che cosa fanno per l'arte cotesti Istituti? Hanno procurato un'estesa educazione musicale che giova immensamente allo sviluppo dell'ingegno e tale che lo studio privato non offre assolutamente. Poveri giovani vi hanno trovato assistenza; si sono formate orchestre capaci di affrontare esecuzioni difficili, là dove un giorno non v'era che un'accozzaglia di dilettanti pigri ed incapaci. Tale in Germania e tale in Italia. Da noi, cinquanta anni fa, eseguire un tempo di una sinfonia di Haydn all'esercitazione degli alunni nel Conservatorio, voleva dire tentennare malamente per qualche settimana senza costrutto e, nel caso più favorevole, per arrivare là dove oggi si arriva con una lettura di un *tempo* di Brahms e di Tschaikowsky. E qui il Conservatorio tedesco rappresenta il vero assetto artistico intellettuale, il terreno proprio, in cui si sviluppano piante sane e rigogliose, mentre la scuola italiana, insieme al lavoro tutto assorbente del tecnicismo, facendo violenza alla natura, non produce e non coltiva che piante rachitiche. E così la eterna immagine notturna proietta la sua ombra sulla falsità

della via in cui si è posta la scuola italiana. — Avranno dunque avuto ragione lo Schindler e più tardi il Wagner dicendo che i Conservatorii di musica o erano fomiti al proletariato o istituti inutili e senza successo?

Pertanto, tutto ciò, se è discutibile per i Conservatorii tedeschi, risponde troppo alla situazione di quelli italiani, in cui si lavora non alla educazione artistica, non alla formazione ed alla conservazione di uno stile, ma a guastare di tutta lena ciò che potrebbe essere stile, sentimento, spirito della musica italiana.

Con questo, convenendovi il Kretzschmar, egli può ammettere che i Conservatorii tedeschi a qualche cosa abbiano giovato e giovino, anzi siano indispensabili alla cultura musicale tedesca, mentre propriamente lo stesso non si può dire delle scuole italiane rispetto alla nostra arte nazionale.

Nei Conservatorii tedeschi il Kretzschmar trova laudabil cosa la molteplicità della educazione musicale. Di fatto in Germania si trovano bene di questi petulanti originali che imparano a suonare una mezza dozzina di strumenti, cantano e compongono, scrivono di critica sul giornale e dirigono l'orchestra. Essi rappresentano il fatto concreto rispondente all'offerta che il Conservatorio fa nel suo prospetto, al prezzo di quattro o cinquecento franchi all'anno, cioè rappresentano la stessa falsità della educazione musicale. Si crede di dir molto asserendo che questo individuo dalle cento abilità fa tante belle cose, ed è precisamente quest'uomo erudito oggi, domani suonatore e dopodomani direttore d'orchestra e compositore, e però macchina sempre, che qualitativamente è una vera nullità e per l'arte una quantità negativa.

Gli è che questa molteplicità di studî viene intesa in un senso troppo strettamente musicale; essa è troppo mancante di adeguata cultura diretta e risolta in un grande stile, tende in tutto al mediocre, alla pratica volgare ed è in aperta ribellione coll'arte e colla educazione che ha da essere l'ideale di un istituto d'arte. Sono bensì questi studî che, sezionati nelle facoltà, divisi e diretti secondo uno scopo pratico, devono, nel complesso loro, lasciar campeggiare l'idea madre di uno stile d'arte, che è come il sangue che dal cuore si spande per tutto l'organismo della scuola. Questo è il gran vuoto del Conservatorio attuale sia in Germania che in Italia, a stretto rigor di termini, ma assai più sensibile nel nostro paese per le ragioni già dette.

Il Kretzschmar annette un gran valore alla giusta classificazione degli studî entro un determinato ramo, di modo che riesca l'allievo ad orientarsi subito su ciò che gli occorre e ad andar dritto al suo scopo, evitando inutili perditempi. Io sono lontano dal pretendere

la completezza dell'educazione artistica e scientifica dell'antico Conservatorio di Praga, il quale forse non avrà potuto realizzare tutto ciò che nel programma prometteva; ma non capisco un indirizzo pratico di studî, ad esempio pel compositore, senza che la scuola gli fornisca il mezzo di un'istruzione letteraria, storica e scientifica, che gli è indispensabile nel processo del suo sviluppo come artista, se ciò che egli si prefigge è per l'appunto di diventare questo artista, cioè un uomo perfettamente conscio della sua missione nella vita e della sua posizione rispetto all'arte di tutti i tempi.

Il Conservatorio ha da rispondere alla domanda dell'allievo che vi cerca una posizione professionale; sta bene. Posta così la questione all'ingresso dello studente nella scuola, non è difficile risolverla allo stato degli ordinamenti scolastici, eccezion fatta pel compositore. In questo caso il problema è grave da per tutto. Se noi togliamo al compositore l'aureola dell'artista, egli è bello e spacciato: egli non si forma a base di contrappunto, arido quanto mai oggi perchè astrattamente insegnato; con del genio, egli si forma sui grandi monumenti di stile, e a studiar questi occorre la cultura che oggi la scuola non fornisce. Dato il ricorso del Kretzschmar al concetto di Wagner, per lo studente tedesco l'assetto attuale degli studî e le sue tendenze a coltivarsi provvedono più che altrove; ma, creda l'egregio uomo, la facoltà di composizione domanda anche in Germania un'altezza ed una coscienza d'indirizzo che respinga l'attuale empirismo. In ogni modo qui è all'arte tedesca che più si guarda tanto per parte dell'allievo che per parte dell'insegnante, e la questione è perciò di molto semplificata. A questo proposito però il Kretzschmar, pure accennandovi, non ha creduto di svolgerla sul terreno della pedagogia musicale.

Più chiaramente egli ha visto nelle proposte che provvedono alle altre classi della professione, com'era da supporre, giacchè su questa base più certa pel musicista tedesco, che si coltiva nell'àmbito di arte satura del suo spirito e del suo sentimento, la linea educativa si traccia con naturalezza ed omogeneità. Coordinare gli studî singoli colla mancanza di un criterio che li raccolga sotto di sè e li disciplini, oppure operare in contraddizione con la natura del genio, è uno sforzo che chiama dietro a sè altri sforzi e finisce col disperdere le disponibili energie. Ciò sembra inammissibile; eppure è quanto incombe nella educazione, sia pur anche professionale, del musicista italiano.

Tutto questo insegnamento teorico e pratico, pure accettato coi suoi difetti, manca poi di ordine e di disciplina così in Germania come in Italia. Non si è ancora intesa quella proporzione e quella

misura di rispetto, da un corso all'altro, che formano l'equilibrio degli studî universitarii. Lo sa chi ha frequentato, l'uno dopo l'altro, un Conservatorio italiano ed uno tedesco. Oltre a ciò, anche il programma più serio diventa frustraneo quando all'insegnante si impone un numero di allievi sproporzionato al tempo disponibile, spargendo così il seme dell'interesse materiale e dando esca all'affarismo.

Molte altre particolarità, che il Kretzschmar benevolmente trascura, potrebbero essere lumeggiate con vantaggio in una discussione imparziale e serena. Forse neppur egli ha avuto voglia di trarsi fuori del campo nettamente pedagogico, nel quale, parlando delle diverse branche degli studi, egli dimostra di conoscere a fondo i bisogni del Conservatorio di musica tedesco e propugna le alterazioni ragionevoli cui dovrà in fine sottostare il suo assetto attuale. E qui, fra le discussioni ultime, quelle che riguardano la teoria sono le migliori. In esse l'A. giunge là dove egli deve, e cioè a questa constatazione, che « per l'istruzione teorica e la teoria si pensarono da lunga pezza dei progetti di riforma e negli ultimi anni le corrispondenti discipline furono quasi prese d'assalto. Nel tempo stesso però bisogna convenire che, in questo campo, i musicisti sono particolarmente conservatori, e piuttosto inclinati a chiudere il passaggio alle riforme. Così pare che la *teoria* tedesca da molto tempo nulla voglia più imparare dai paesi stranieri. La Francia ha avuto il *dettato musicale* molto, ma molto prima che da noi si pensasse alla sua utilità; essa possiede già, fino dal Reicha, eccellenti trattati di Melodia e di Ritmica, mentre noi ignoriamo anche oggi la importanza indipendente di queste branche d'insegnamento. Sembra che tutta la nostra forza teoretica debba restare sempre e in eterno nell'armonia: qui, per una parte, fiorisce il lavoro fabbricativo in una continua serie di nuovi manuali che non fanno se non riscaldare l'antica sapienza; per un'altra parte domina un accanimento scolastico, che ostentando la scienza naturale e la filosofia, si adopra a tutt'uomo e combatte per delle piccolezze e per cose accessorie ed evidenti. Frattanto si trascurano i còmpiti e gli esercizi periodici, e quindi ne è venuto che i nostri Conservatorii si sono afflatati con la nuova musica tedesca solo assai tardi e anche oggi non completamente; così pure essi trovansi ancora lontani assai dal grande movimento che, a partire dalla metà del XIX secolo, è diretto alla vivificazione della musica antica. Ed è tuttavia questo movimento che più interessa le scuole di musica, anzi ne sono esse medesime l'oggetto e lo scopo principale: aumento della cultura musicale mediante il sapere storico. Già per questo che i musicisti, a tal proposito, sono così indietro in confronto degli altri artisti, i Conservatorii dovrebbero metodicamente e vivamente

afferrare l'occasione che s'offre per imparare a conoscere gli antichi maestri e l'arte antica. Essi hanno i mezzi ed il potere per essere utili e per promuovere decisamente studii e pubblicazioni. L'organizzazione della cultura musicale storica manca ancora di tanto lavoro preparatorio, che se un solo Conservatorio di importanza volesse fondare una sezione per la musica antica, si troverebbe presto e semplicemente la più gran parte di ciò che occorre.

« R. Wagner fu che, ormai sono quarant'anni, assegnò alle scuole musicali l'ufficio di provvedere con ogni cura alla cultura storica nella musica. Esse dovevano essere, secondo lui, scuole di stile e niente altro che scuole di stile, destinate a sviluppare, con l'impulso storico, l'arte dell'interpretazione e il sentimento dello stile negli allievi fino al massimo grado; lo studio tecnico di ogni specie, al contrario, doveva lasciarsi all'insegnamento privato. La realizzazione della sua idea, anche nella seconda parte, avrebbe fortemente minacciata la posizione internazionale della musica tedesca. Noi non abbiamo soltanto bisogno di buoni musicisti, noi ne abbisogniamo oggi, e ancor più per l'avvenire, ma altresì ne abbisogniamo in una quantità che non può esser coperta dall'insegnamento privato. Poichè dunque, così stando le cose, la musica tedesca non può far senza i Conservatorii, ci tranquillizza il sapere che essi, in complesso, meritano abbondantemente la fiducia che in essi è di fatto riposta. Che in alcuni singoli punti ci sia bisogno di riforme non si può misconoscere, e l'attirare l'attenzione su di ciò fu lo scopo principale delle note tracciate in questo scritto ».

Gli argomenti del Kretzschmar sono chiari, sani e persuasivi. Non è dubbio che la via segnata nella educazione spettante ai Conservatorii di musica debba cambiarsi. Che uno spirito retrogrado di repulsione a ciò si opponga, non deve disanimare, non deve far paura a nessuno. Ci sono delle armi per combatterlo. A che più aspettare?

L. TH.

***CARL STORK*, *Joseph Joachim*.** — Leipzig. Hermann Seemann Nachfolger.

Il volumetto fa parte della raccolta intitolata *Moderne Musiker* ed è l'ottavo. Intorno ad un artista e ad un uomo, come Giuseppe Joachim, molto si può dire. Certo la fama del violinista e del maestro è venuta sempre più oscurando quella del direttore d'orchestra, del compositore e del moderatore degli studi. Anch'egli deve gran parte delle sue lotte e delle sue sofferenze a quella sua natura complessa d'artista, che lo ha fatto sempre animoso e lieto nelle più varie contingenze della vita e dell'arte, quando questa appunto aveva bisogno di uomini che si appropriassero rapidamente le idee de' maggiori artisti, le interpretassero con la ricchezza del genio e le rendessero

popolari. Ed è così che quest'uomo, sorto nei giorni di Mendelssohn e di Schumann e presa la sua via su la traccia di Liszt e di Brahms, ha potuto compiere una missione elevata. Come interprete dei classici tedeschi, egli non ha chi lo eguagli: dal manifestarsi delle sue attitudini quale studente, al loro esplicarsi nei viaggi e nell'attività del concertista, tutto parla e tutto si chiarisce in questo senso. Forse una soverchia prevalenza di austerità classica gl'impedì di prendere una parte decisa e favorevole nel movimento artistico che è la gloria della Germania musicale in fine al secolo XIX, o quanto meno egli si schierò dalla parte in cui vedeva o credeva di vedere ancora intatte le tradizioni e le forme, che, giovane, avevano arricchito il suo genio ed erano state le emozioni della sua vita. Forse, dico, fu inganno; perchè Joachim poteva essere ancora una quantità maggiore per l'arte e poteva dare il suo grande talento anche oltre l'opera dei suoi tre famosi grandi B: Bach, Beethoven e Brahms; perchè Joachim ha tale il senso dell'assimilazione e tanta e così soda cultura, quale il pubblico non conobbe, non conosce e non conoscerà forse mai. Egli volle fissare a sè dei limiti, altri si avvezzarono anche essi a fissarli per loro conto, ed una figura, che poteva essere di tanto più completa, venne a perdere parte delle sue più potenti attrattive.

Dietro a queste mie riflessioni non viene certo, in nessuna maniera, lo scritto dello Storck; il quale come sa degnamente apprezzare il talento dell'artista e le qualità dell'uomo, insieme ai rapporti cogli artisti creatori della sua epoca, ha il difetto di tutte le narrazioni apologetiche. Egli che ha intitolato *studio* il suo lavoro, poteva, forse doveva, a buon diritto indagare le cause di una non completa esplicazione del genio secondo le esigenze della grande e della vera arte.

In ogni modo il libercolo dello Storck, più che altro in via informativa, offre materia per creare un sufficiente interesse e sarà letto con piacere. L. TH.

KARL HRUBY, *Peter Tschaikowsky*. Eine monografische Studie. — Leipzig, 1902, Hermann Seemann Nachfolger.

Astrazion fatta dalla forma breve e spedita, che evita, forse a proposito, le particolarità note, questo piccolo scritto non molto diversifica da altre monografie sul Tschaikowsky, anche perchè, dopo brevi cenni sulla sua vita, noi ci vediamo commentata — e questa volta il commento breve non guasta perchè è in compenso succoso — la sua opera di sinfonista e di compositore teatrale. L'A. interessa sopra tutto nella parte in cui rileva le specialità del sentimento russo nella musica del Tschaikowsky, e, nel medesimo ordine di idee, le particolari tendenze nell'elaborazione artistica.

È questo il nono volume della raccolta: *Moderne Musiker* del Seemann, uno dei meglio equilibrati e ben fatti. L. Th.

LUDWIG KARPATH, *Siegfried Wagner* als Mensch und Künstler. — Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger.

In poche pagine e senza alcuna pretesa il Karpath ha voluto mostrarci la fisionomia del giovane Siegfried Wagner, il maestro tanto discusso e su cui molti sottilizzano e anche malignano appunto perchè figlio di Riccardo Wagner. L'A. segue i varii periodi della educazione ricevuta da Siegfried nella casa paterna, ci rappresenta le sue tendenze, la passione per gli studi d'architettura nata dai viaggi e dall'osservazione, cui non era estraneo lo spirito del padre, lo svilupparsi poscia dell'istinto musicale e gli studi che seguirono col Liszt, col Kniese e coll'Humperdinck. A coronare questi studi intervenne il periodo in cui pel Wagner parve delinearsi la carriera di direttore d'orchestra e in fine l'altro, in cui il giovane maestro si annunciò come compositore di due opere, rappresentate già in più luoghi, *Der Bärenhäuter* ed *Herzog Wildfang*.

Non è ancora il momento di pronunziarsi sul talento di Siegfried Wagner, e il Karpath ha fatto bene ad astenersi da apprezzamenti critici. La semplice narrazione cronologica è quanto basta per rendere interessanti i non facili principii di questo figlio di un grande artista. L. Th.

MAX STEINITZER, *Musikalische Strafpredigten*. Veröffentlichte Privatbriefe eines alten Grobians. — München, Alfred Schmid Nachfolger, Uniko Hensel.

Nella forma di lettere l'A. trova modo di toccare incidentalmente varie piccole questioni musicali. Egli si volge quando al critico, al quale fa notare le inesattezze, le contraddizioni e la incompetenza sua; quando al cantante di professione, cui prodiga consigli per la voce, l'interpretazione e l'esecuzione scenica; quando al musicista pratico, all'insegnante, al direttore di Conservatorio e sino al fabbricante di strumenti. Egli polemizza su tutto con arte mediocrissima e stile povero e monotono, quantunque in apparenza vivace. La ruvidezza alquanto affettata non s'accompagna a reali conoscenze; così essa non permette se non di sfiorare questioncelle da poco, con grande copia, non lusso certamente, di parole, con divagazioni inconcludenti e poco spirito. Qualcuna delle su accennate lettere fa eccezione in quanto vi sono trattati argomenti più serii, p. e. la settima, la quinta e la dodicesima. Non di tutte però posso parlare, visto che, nel libro, tre ne mancano, causa un difetto di rilegatura.

L. Th.

Estetica.

HERMANN KRETZSCHMAR, *Aus Deutschlands italienischer Zeit*. Estratto dal *Jarbuch des Musikbibliothek*, 8 Jahrgang. — Leipzig, 1902. C. F. Peters.

In questo notevole studio il Kretzschmar si è proposto di dimostrare, per sommi capi, quanto la Germania musicale dei secoli XVII e XVIII debba all'Italia in rapporto all'opera ed alla musica istrumentale. È ora che spiriti equi e profondi nelle discipline musicali e storiche affrontino con serenità le questioni di scienza dell'arte e ne derivino luce di verità sul passato di questa, sulle sue causalità e le sue evoluzioni. Potrà ad alcuno sembrar singolare e ad altri poco opportuno che, nell'epoca in cui il compositore tedesco ha detto la sua così alta parola precisamente nell'*opera*, si voglia ritornar sulle fonti di un movimento artistico che dalla sede della sua origine, l'Italia, influisce su tutta la musica tedesca e in principal modo sull'*opera*; ma gli è che la storia rimane la storia, ad onta delle convenienze temporanee e locali, ed una scienza della musica, come scienza in genere, non può essere sempre in ottimi rapporti col sentimento del patriottismo.

Il Kretzschmar suggerisce alla scienza musicale, oggi quanto mai rafforzata da legami internazionali, di occuparsi a mettere in evidenza, per l'opera e la musica istrumentale, il debito che la Germania ha contratto coll'Italia. Per mezzo della discussione imparziale egli chiarisce e spiega la forma, la sostanza e lo stile dell'opera italiana del settecento, e in ispecie dell'opera napolitana; sfata il grossolano pregiudizio che le forme vi siano costruite coll'unico intento di riuscire nel piacere sensibile e nella virtuosità vocale; vorrebbe ripubblicate, perciò, non arie singole, ma intere scene, perchè da esse si potesse desumere chiaramente l'importanza dello stile drammatico nei momenti principali dell'azione, quando il *recitativo secco* cedeva il passo alle forme armoniche e grandiloquenti del recitativo accompagnato. Chè per aver ragione dello stile che dominò al settecento, in Germania, e dei primi tentativi alemanni miranti ad appropriarsi l'*opera* italiana del seicento, e per conoscere intimamente le corde espressive di Händel, di Glück, e di Mozart, bisogna studiare o la precedente o la stessa epoca italiana.

Così per la musica istrumentale italiana, che ai tedeschi non solo passò tutte le sue forme — come credo di aver dimostrato con un modesto contributo — ma venne essa pure a quel contatto che è dato vedere nelle opere di Haydn, le quali neppure esse si

spiegano e comprendono senza la antecedente manifestazione italiana.

La stessa opera di Sebastiano Bach, il quale a parole ebbe tanto disprezzo e sdegno per la musica italiana, ma che in realtà ne fece un lungo e paziente studio traendone non poco profitto, come le sue opere istrumentali chiaramente dimostrano, è toccata al proposito nella discussione del Kretzschmar. Nel suo scritto, anzi, si svolge abbastanza ampio il quadro di tali relazioni. Ora noi, in Italia, siamo a questo: vediamo con quanta equanimità e quanto interesse si additino agli stranieri, per opera dei loro stessi musicologi, le fonti che, oltre a segnare la via ed il progresso agli studî, dovranno ritemprare le nuove menti e rinvigorire i nuovi genii della musica; e a noi le fonti medesime sono sconosciute e quelle opere paiono altrettante quantità trascurabili.

È vero che a lato dello studio del Kretzschmar potrebbe starne, efficacemente io credo, uno che tendesse a dimostrare alla sua volta l'influenza della musica tedesca sull'italiana dalla metà circa del secolo XVIII in poi, e che la stessa Casa Peters, che ha pubblicato il primo, potrebbe domani, se volesse, pubblicare il secondo giacente ormai da troppo tempo fra le carte del suo archivio. Da simile incrocio di discussioni si potrebbe pur qualche cosa apprendere.

Comunque, sta di fatto che tanta luce emana dal passato musicale italiano in tutto, che ad esso da ogni parte si sente il bisogno di ricorrere, meno che dalla parte degli stessi italiani. E così l'andrà ancora per un pezzo, finchè nel nostro paese, ben diversamente che in Germania, la cultura musicale sarà una cosa e gli studî dei musici un'altra.

Se la Società internazionale di musica in Germania seguirà il consiglio del Kretzschmar e darà mano alle pubblicazioni dell'opera italiana del sei- e del settecento, e pur dell'italiana musica istrumentale, o aiuterà simile iniziativa, ancorchè essa, per avventura, movesse dall'Italia, dove in tutto si è costretti ad andare a passi di lumaca, l'Italia e la Germania avranno concluso uno dei più bei trattati di alleanza artistica. Certo l'isolamento ha già sin troppo danneggiato l'Italia musicale. Chi si sente di assecondare un simile lavoro, chi darà per questa causa sia pure il poco delle sue forze, farà molto bene al suo paese, sia egli italiano o tedesco. L. Th.

Opere teoriche.

PAUL RIESEN, *Das Schlüssellose Noten-System der Zukunft.* — Dresden, 1902. Verlag von Riesen und Calebow.

Il progetto del Riesen, un nuovo riformatore del sistema di notazione musicale, si riduce a questo: egli limita le linee fra le quali e sulle quali deve porre le note; a seconda che la linea della nota è collocata a destra o a sinistra, si conosce se essa è la nota reale o la medesima nota alterata; ogni posizione di ottave è designata da una linea più marcata delle altre; nel suo quarto di sistema (quattro linee) egli ha così l'ottava completa con tutti i mezzi toni; con la metà del sistema (otto linee) egli ha due ottave; pel sistema completo, dal *do* profondo al *do* sopracuto, egli ha bisogno di impiegare dodici linee; questa è la sua riforma delle linee per le note. Naturalmente tutte le ottave vi sono comprese e, sia che si impieghi tutto quanto il sistema delle linee o una sua parte o anche il derivato sistema doppio delle sei linee, la posizione della nota lascia subito scoprire la sua altezza senza bisogno di chiave.

Ma ogni riforma di questa benedetta notazione della musica, per essere accettata, deve almeno essere pratica. E in pratica che cosa ci si guadagna in questo caso? Lo vediamo dagli esempi che sono posti dal Riesen come a corollario della sua dimostrazione teorica. Le linee marcate stanno a indicare l'altezza dei suoni, che noi oggi possiamo, con un sol piccolo segno, già fissare in principio di una composizione musicale, un segno convenzionale, che non ha più bisogno di essere ripetuto; mentre, col sistema del Riesen, l'aggiunta della linea marcata o sopra o sotto alle cinque linee, in fondo poi rimaste quelle che erano, ci segue da per tutto e può anche spostarsi per indicare altezze diverse delle note, precisamente, cioè, quello che indica il nostro abituale segno della chiave. No, a me pare che il cambio non sia buono; per avere lasciato la chiave, noi complichiamo, non semplifichiamo. Sopra tutto, gli esempi pratici del Riesen non persuadono; sarà forse che la innovazione non è ancora perfetta. L. TH.

META RÖMER-NEUBNER, *Quadrat-Noten.* Ein neues vereinfachtes Notensystem. — Kronstadt. Verlag von Wilh. Hiemesch.

Il nuovo sistema di notazione fa a meno di chiavi, pause e accidenti. Altra volta ebbi occasione di discutere sull'opportunità di escogitare nuovi sistemi: nel fatto essi lasciano sempre il tempo che trovano. Temo che ugual sorte toccherà a quello ideato dalla signora Römer-Neubner. Sotto l'aspetto teorico il voler come rap-

presentare graficamente la tastiera del pianoforte crea una difficoltà finchè perdura il nostro modo d'intendere l'armonia. In pratica, il sistema dell'autrice si presenta di studio facile, però non mi sembra che la lettura sia meno faticosa all'occhio.

Il sistema naufraga quando si tratta di scrivere: secondo il vecchio sistema si può in qualsiasi momento tracciare con una matita le righe su carta ordinaria e fissare un motivo; occorrono pel sistema *Quadratnoten* inchiostro nero e rosso, quattro portapenne con due sorta di penne e carta appositamente rigata in nero e rosso.

Credo non occorrano altre obiezioni. A. E.

Prof. ***JULIUS STOCKHAUSEN***, *Das Sänger-Alphebet oder Die Sprachelemente als Stimm-Bildungsmittel.* — Leipzig, 1901. Verlag von Bartholf Seuff.

È un libercolo dal modesto titolo: « *L'alfabeto del Cantante o gli elementi della favella quale mezzo per la formazione della voce* ». Ma della più grande importanza, inquantochè esso può dirsi — dopo il tentativo dello Schmitt, prodromo dell'ideale wagneriano — il germe della conseguente scuola dello « Sprachgesang » che nei tempi a noi più prossimi ha preso in Germania e pure tra gli Anglo-sassoni un considerevole sviluppo e raggiunto dappresso l'ideale a cui s'informa la moderna secessione dell'arte vocale e teatrale (dramma).

Disgraziatamente questo sviluppo — tolto qualche tentativo sporadico — è quasi sconosciuto in Italia (saremmo tentati di dire: misconosciuto).

Abbiamo detto « germe » poichè la pubblicazione di questo breve studio risale all'anno 1872, apparsa in quattro numeri del *Signale für die musikalische Welt* (B. Seuff) sotto lo stesso titolo. Questa ne è una ristampa la di cui necessità ci sfugge; chè non nascondiamo la mancanza di freschezza e d'attualità nell'« Introduzione » e come la breve « Prefazione » risenta dell'azione del tempo. Allorchè però c'inoltriamo nel soggetto e sopratutto quando parlasi del consonantismo, la grande esperienza, la sottigliezza della percezione, la profondità e solidità dell'osservazione del grande maestro di canto tedesco si rivelano ancor piene e vivide e fanno provare il rammarico che la stessa mente non abbia dato alla materia un più ampio sviluppo, apportando al *sistema* che su tale soggetto, e pure in Germania, stassi tuttora aspettando. C. So.

VITTORIO RICCI, *Solfeggi per tutte le voci.* — London. Joseph Williams, Limited, 32, Great Portland Street, W.

Ciò che su di questa pubblicazione credevamo di osservare ad opera incompiuta lo abbiamo già fatto nella recensione del volume

della 1ª serie: « 50 Solfeggi per Soprano, Mezzo Soprano o Tenore ». Qui ci è grato di ammirare lo zelo e constatare l'applicazione dell'egregio raccoglitore, il quale in un tempo relativamente sì breve per tali lavori, seppe regalarci ancora due altri volumi; la 2ª serie: « 40 Solfeggi per Contralto o Basso » e la 3ª serie: « 45 solfeggi per Mezzo Soprano o Baritono ». Non rimane quindi, onde compiere l'opera promessa, che la pubblicazione di altre due serie; cioè: la 4ª serie: « Solfeggi di perfezionamento e preparazione allo studio degli oratorî e delle opere », e la 5ª ed ultima serie: « Solfeggi a due e tre parti per le diverse voci ». Nella 2ª e 3ª serie che abbiamo sott'occhio, oltre ad una migliore disposizione del materiale d'insegnamento e la stessa accuratezza negli accompagnamenti, si rimarcano assai più che nella 1ª serie, i solfeggi segnati dai compositori e maestri dell'antica scuola di canto italiana ed in minor numero — 6 solfeggi nella 2ª serie e 9 nella 3ª — quelli segnati dall'Anonimo che predominavano nel volume della 1ª serie (1).

Attendiamo dunque ansiosamente il compimento di un'opera che per la sua importanza potrà apportare nuovo decoro alla nostra arte e mettere ancor più in vera luce le doti di un giovane artista pure dei nostri.

C. So.

E. W. DEGNER, Anleitung und Beispiele zum Bilden von Cadenzen und Modulationen, zum Harmonisieren gegebener Melodien und Bässe am Clavier und an der Orgel. Erster Theil: *Uebungen am Clavier.* — Leipzig und Wien, 1902. Franz Deuticke.

Dopo alcuni esercizi armonici preparatorii, commentati teoricamente nella forma di domande e risposte, l'A. entra nel campo della propria armonizzazione pratica, svolgendo esempi sopra esempi, in una continua graduazione di difficoltà, con colorito e sentimento moderno.

Questi esercizi di armonizzazione di date melodie al pianoforte sono veramente indispensabili agli studenti di contrappunto e composizione. Una scuola di *basso generale*, pratica e ben fatta, com'è questa sulle traccie del Degner, è il punto di partenza più sicuro per riuscire nel possesso del periodo corretto e della forma.

L. Th.

---

(1) Ecco l'elenco degli autori consultati:

2ª serie: Anonimo (sei solfeggi), Zingarelli (quattro), Florimo (uno), Crivelli (due), Hasse (otto), Cimarosa (sei), Durante (uno), Rastrelli (uno), Leo (quattro), Caffaro (due), Padre Martini (due), Crescentini (uno), Mazzoni (uno), La Barbiera (uno). — 3ª serie: Cotumacci (tre), Anonimo (nove), Rastrelli (uno), Aprile (quattro), Zingarelli (due), Rossini (due), Padre Martini (due), Durante (due), Porpora (uno), Hasse (sette), Cimarosa (due), Leo (sei), Valenti (uno), Marchesi (due), Crescentini (uno).

Strumentazione.

L. PASSAGNI, Il Pianoforte. — Milano. A. Pigna.

L'autore dice che il suo manualetto è «indispensabile a tutti i dilettanti di pianoforte». Poveri dilettanti! io v'auguro di fare a meno dell'indispensabile manualetto del Passagni. Dopo averlo letto mi ero deciso a non parlarne, perchè mi sembrava più dignitoso per la Rivista di non occuparsi affatto di questo libro, ma poi mutai pensiero riflettendo che se i giornali serî volessero giudicare come si meritano certe pubblicazioni che non vedono la luce fuorchè in Italia (e lo dicó con vergogna e dolore) noi potremmo risentirne qualche beneficio in avvenire: perchè giudicandole come si meritano è da sperare che, fra qualche anno, ad un accordatore di pianoforti, ad un suonatore di ocarina e che so io, non verrà più il ticchio di gabbare i buoni dilettanti con simili libri.

Io non conosco il signor Passagni nè so chi sia, e pur supponendolo la miglior persona di questo mondo, mi domando: che professione esercita il signor Passagni? perchè essendo così poco musicista e pianista (il libro lo prova) e non sapendo neanche scrivere correttamente ha voluto compilare un manuale intorno al pianoforte? — Ed ora, in poche linee dirò qualcosa relativamente al contenuto del volumetto.

Dopo aver parlato dell'origine del pianoforte, l'autore ce ne dà una descrizione minuziosa (affatto inutile per i signori dilettanti) e ci largisce molti consigli, alcuni de' quali così preziosi che meriterebbero di essere citati.

Ne ripeto uno solo: «Quando vi occorre l'accordatore siate presenti al suo lavoro — apprenderete grandi (!) cose». Seguono tre pagine sul modo di accordare il pianoforte: indi l'autore dà notizie sulle principali fabbriche di pianoforti. E il volume termina con un elenco (dilucidato da brevi note biografiche) sui clavicembalisti e pianisti più importanti. Questa è la parte più amena del manualetto e occorre dar prova di quanto affermo. Nell'elenco suddetto, dopo il nome di Van Westerhouth che chiude la serie dei pianisti già morti, comincia l'elenco di quelli viventi (sino al 1901 data della pubblicazione del manuale), ma parecchi pianisti-compositori creduti vivi dal Passagni (Clara Schumann, Tschaikowsky) sono, purtroppo, scomparsi da parecchi anni. Ed ora ecco qualche saggio dello stile e de' giudizi del Passagni.

Parlando del professore Luca Fumagalli scrive: «Gli effimeri successi del pianista non lo lusingarono che per l'utile materiale che gli procacciavano, ma il suo scopo era quello di raggiungere

una meta più solida ed elevata. Gli è per questo che si provò in serie composizioni sparse qua e là sulla faccia del globo (!), abjurando a quelle scurrilità che la gioventù, i tempi e l'inesperienza gli fecero scrivere sotto la falsa riga ». Delle brillanti qualità di compositore del Paderewsky egli dice: « Come compositore sono assai noti i suoi lavori fra cui *spicca per originalità* (!) e buon gusto il celebre Minuetto ». E più avanti: « il Concerto di Tschaikowsky è forse la composizione più difficile che esista ». Del collega Del Valle, dopo d'aver detto che « nella sua prima età mostrava un *indicibile* talento » finisce con questo bell'elogio: « *Colla sua attività* ha formato parecchi distinti scolari »; e del Rosenthal: « sotto le sue dita di acciaio *volano* i tasti ». E perchè no il pianoforte?! Mi pare che ce ne sia di troppo per convincere il lettore che non è per preconcetto o malo animo ch'io ho affermato nelle prime righe di questa recensione che il manualetto del Passagni è privo di meriti e ricco di errori i più grossolani e di scipitaggini le più amene. B. M.

Ricerche scientifiche.

CH. MEERENS, La science musicale à la portée de tous les artistes et amateurs. — Bruxelles, 1902. J. B. Katto.

Credo che l'autore non abbia pubblicato il presente libro per mettere la scienza musicale *à la portée de tous les artistes et amateurs*, ma piuttosto per sostenere la soluzione da lui presentata al Congresso di Parigi (luglio 1900) circa alcune questioni di acustica sulle quali può non essere concorde il parere dei musicografi. Artisti ed amatori non profondamente versati nell'argomento, dopo lo studio di questo libro, finirebbero col non capirvi più nulla. Infatti il tema vi è svolto in modo confuso ed incompleto, sul fondamento di un concetto erroneo, mentre l'attenzione del lettore è distratta da particolari inerenti molto lontanamente alla conoscenza teoretica del nostro sistema musicale.

Il concetto erroneo da cui parte l'autore consiste nell'ammettere il rapporto $\frac{27}{16}$ per il sesto grado della scala, e conseguentemente il $\frac{27}{20}$ per il quarto (pag. 16, 60 e 99). L'autore dichiara, senza dirne il perchè, che tali devono essere i rapporti della *gamma vera*, pure accorgendosi che talvolta il quarto si riduce a $\frac{4}{3}$. È strano che al giorno d'oggi egli trascuri la tanto agitata discussione che arrivò

a fissare come giusto e vero il rapporto $\frac{5}{3}$ per il sesto grado della scala naturale; d'altronde se avesse considerati i rapporti tra i varî suoni della gamma naturale si sarebbe accorto

che il *la* $\frac{27}{16}$ stabilisce il rapporto $\frac{32}{27}$ col *do*, ossia una terza minore pitagorica invece della naturale $\frac{6}{5}$;

che il *la* $\frac{27}{16}$ esige lo spostamento della quarta, *fa*, in $\frac{27}{20}$ invece di $\frac{4}{3}$ per ottenere il rapporto $\frac{5}{4}$ tra le due note;

che l'intervallo di quarta $\frac{27}{20}$ è un enorme controsenso, perchè, preso sulla quinta, darebbe un'ottava eccedente di un comma $\left(\frac{3}{2} \times \frac{27}{20} = \frac{81}{40}\right)$, quando l'autore sa benissimo che « cet intervalle « ne peut pas subir la moindre altération » (pag. 20);

e che quindi, accettato l'intervallo $\frac{27}{20}$, quarta falsa, invece di $\frac{4}{3}$, quarta naturale, si dovrebbe cercarne il correttivo coll'introdurre, per certi gradi della scala che non li comporterebbero, gl'intervalli irregolari di quinta falsa, $\frac{40}{27}$, e di quarta calante di un comma, $\frac{320}{243}$.

Alle nozioni, molto insufficienti, sulla scala sonora e sull'espressione numerica degli intervalli, l'autore fa seguire un capitolo per spiegare l'invenzione e l'uso dei logaritmi acustici del Delezenne, perchè « il est nécessaire de choisir une unité de mesure conve« nable pour nous faire une idée de la grandeur des intervalles « musicaux »....., e l'unità scelta dal signor Meerens è il comma. Facciamo notare all'autore che il semplice rapporto degli intervalli ne esprime benissimo la grandezza, e che in ogni caso questo rapporto può essere ridotto a decimale affinchè ne resti dimostrata la grandezza colla maggiore evidenza. E poi il comma è unità di misura presa non troppo a proposito, siccome quella che non divide perfettamente alcun intervallo musicale; invero

Semitono minore crom.	$\frac{25}{24}$ =	commi	3,28613
Semitono maggiore crom. . . .	$\frac{134}{128}$ =	»	4,28613
Semitono diatonico	$\frac{16}{15}$ =	»	5,19529
IIª minore	$\frac{10}{9}$ =	»	8,48141

IIª maggiore	$\frac{9}{8}$ =	commi	9,48141
IIIª minore pitagorica	$\frac{32}{27}$ =	»	13,67670
IIIª minore'	$\frac{6}{5}$ =	»	14,67670
IIIª maggiore	$\frac{5}{4}$ =	»	17,96282
IVª giusta	$\frac{4}{3}$ =	»	23,15811
IVª eccedente	$\frac{45}{32}$ =	»	27,44423
Vª diminuita	$\frac{64}{45}$ =	»	28,35340
Vª falsa	$\frac{40}{27}$ =	»	31,63952
Vª giusta	$\frac{3}{2}$ =—	»	32,63952
Vª eccedente	$\frac{25}{16}$ =—	»	35,92565
VIª minore	$\frac{8}{5}$ =—	»	37,83481
VIª maggiore	$\frac{5}{3}$ =—	»	41,12093
VIª eccedente	$\frac{225}{128}$ =	»	45,40706
VIIª minore piccola (VIIª di dom.)	$\frac{16}{9}$ =	»	46,31622
VIIª minore grande (scala minore)	$\frac{9}{5}$ =	»	47,31622
VIIª maggiore	$\frac{15}{8}$ =	»	50,60234
VIIIª	$\frac{2}{1}$ =	»	55,79763.

Segue un lungo capitolo sul Tonometro dello Scheibler, che oggi rappresenta il sistema più pratico per rilevare il numero delle vibrazioni di un suono. Consiste in una serie di 65 diapason a forchetta che, partendo dal *do* di 512 vibrazioni, salgono di 4 in 4 vibrazioni all'ottava di 1024. Se il suono da esaminare, od una sua ottava, non è all'unissono con uno dei diapason, succederanno battimenti coi due più prossimi; e il numero dei battimenti indicherà quante vibrazioni conviene aggiungere o togliere alla cifra rappresentata dai diapason più prossimi per conoscere quante vibrazioni dia il suono preso in considerazione.

Finalmente l'autore arriva al nocciolo della questione, che inti-

tola « État ténébreux de la science musicale ». Tale stato riguarda in ultima analisi l'alterazione di un comma che deve subire talora qualche suono nella musica moderna. Ne ha già trattato nella presente *Rivista*, apportandovi molta luce sotto qualunque aspetto si consideri il fatto, il Dr Giulio Zambiasi (*Dei disegni melodici nei varî generi musicali*). Anch'io nei miei *Appunti* (II) *sulle gamme* studiai il tema dal punto di vista che mi condusse alla conclusione, poco gradita a taluno, che « la scala naturale è in aperto contrasto « coll'essenza della modulazione ». Ma il signor Meerens intravvede rapporti anormali anche nell'armonizzazione, per esempio nell'accordo di quinta eccedente, sottointeso il fondamentale, in cui si scopre una terza del valore di $\frac{32}{25}$ ($\underline{mi}$ — $\overline{la}\flat$, o $\underline{si}$ — $\overline{mi}\flat$), quando, a mio avviso, si tratta di un'alterazione cromatica naturalissima: $\frac{25}{16}$ sulla tonica (*do*-$\underline{mi}$-$\underline{\underline{sol\sharp}}$), $\frac{75}{64}$ sulla dominante (*sol*-$\underline{si}$-$\underline{\underline{re\sharp}}$); sono due terze maggiori $\left(\frac{5}{4}\right)$ sovrapposte al suono fondamentale.

Del resto tutte queste discussioni teoriche provano solo che non senza un motivo d'imperiosa necessità si usò praticamente la scala temperata fino da quando la trasformazione delle tonalità antiche dischiuse la via all'arte moderna.

Nel Capitolo VII sono citate alcune lettere, molto interessanti, del chiarissimo Dottor Arcangelo Camiolo, il geniale scopritore della legge del moto vibratorio. Esse riguardano principalmente questa sua teoria, divulgatasi nei paesi d'oltre alpe più che in Italia. Non ne parliamo perchè ci è noto che il Dottor Camiolo attende ad uno studio completo sull'argomento, e che lo pubblicherà fra breve.

Il libro finisce con una dissertazione sulla gamma in vista di cercare speciali rapporti tra i varî gradi, mercè suoni sottointesi, e di arrivare così a distruggere il principio secondo il quale la gamma diatonica è considerata come il risultato dei tre accordi perfetti di tonica, di dominante e di sottodominante. Dire che le idee dell'autore non ci soddisfano sarebbe ozioso senza intavolare una discussione per la quale *non est hic locus* e nella quale certo non ci intenderemmo. Riportiamo invece la conclusione del libro, chè dessa dimostrerà, meglio di qualunque nostro cenno, gl'intendimenti che informano il lavoro del signor Meerens:

« La musique est donc un assemblage esthétique de notes succes-
« sives ou simultanées reliées entre elles par des rapports directs
« dont beaucoup n'ont qu'une existence clandestine que la science
« a pour mission de dévoiler.

« Voilà la vraie contexture des éléments de l'art musical; elle

« doit mettre au jour tout ce qu'il a de mystérieux. Aux harmo-
« nistes incombe la tâche de spécifier quelles sont les notes aphones
« qui concourent à la détermination des fonctions tonales de tous
« les accords, c'est à eux de les désigner. Aux phrénologistes est
« dévolue celle de nous montrer en quoi consiste le travail intel-
« lectuel qui fait apparaître à l'imagination ces sons aphones désignés
« par les harmonistes et d'où il faut irrévocablement écarter l'in-
« fluence des lois naturelles des corps sonores dont la captieuse
« intervention constitue toute la doctrine erronée de Helmholtz et
« de ses nombreux sectateurs ».

Concludo anch'io, e dichiaro schiettamente che il libro del signor Meerens non m'induce a ripudiare la dottrina di Helmholtz, che può essere qualificata erronea solo da chi non ne comprende l'altissimo valore. O. C.

G. PAILLARD-FERNEL, *Des sources naturelles de la musique.* Recherches et déductions dans la théorie musicale et les harmoniques. — Paris, 1903. Fischbacher.

Il titolo non potrebbe essere più promettente; ma, ahimè, quale delusione alla lettura del libro! L'autore tratta di gamme e non ne conosce la costituzione; discorre di armonici e ne ignora il valore.

Infatti egli prende una serie di sei V^e^ e crede di aver trovato i suoni della gamma naturale — seguita collo stesso metodo ascendendo e discendendo, ed è persuaso di stabilire i semitoni naturali, senza accorgersi che così facendo maneggia sempre i suoni della gamma pitagorica. Quando parla degli armonici non si avvede che il quinto e il quindicesimo sono i veri suoni naturali della III^a^ maggiore e della VII^a^ magg., calanti di un comma a confronto di quelli dati dalla quinta e dalla sesta V^a^ prese sul generatore (IV^a^) della tonica; non rileva che il ventisettesimo armonico è precisamente quel sesto grado (non naturale) che sta nella serie di V^e^, ed il cui valore, errato per l'eccesso di un comma, porta lo stesso dissesto, in riguardo alla gamma naturale, nelle due V^e^ che gli succedono. Ma si perde a contare, sbagliando per giunta, di quanti commi distano alcuni armonici superiori dispari dai pari.

Con una ingenuità superlativa si maraviglia che *les théoriciens* non si siano avveduti finora della eccellenza del metodo che s'immagina di aver scoperto : « Et l'on préféra pourtant tirer l'origine
« de ces trois sons (III^a^, VI^a^ e VII^a^ maggiori) des cinquièmes har-
« moniques plutôt que des troisièmes, des tierces plutôt que des
« quintes qui avaient été jusqu'alors utilisées!

« On a donc abandonné à moitié route la voie première et droite
« suivie jusque-là dans la série des quintes, pour bifurquer, par un
« chemin de traverse, du côté des tierces. Il semble qu'il y a là

« manque de suite dans la méthode, passé sans doute inaperçu,
« puisqu'on est resté dans les mêmes errements depuis deux siècles,
« mais qui n'en paraît pas moins défectueux ».

E dire che l'autore cita Rameau, D'Alembert, Mercadier, Helmholtz, Boutroux, ecc.! Ne avesse almeno studiate abbastanza le opere per capire i rapporti dei suoni nelle varie scale!! O. C.

N. VASCHIDE, *De l'Audiométrie* (*Bulletin de laryngologie, otologie et rhinologie*, publié par le Dr. André Castex, Tome IV, 3e trimestre). — Paris, 1901. C. Naud.

Per misurare la sensibilità dell'orecchio furono immaginati varî sistemi, che generalmente si basano sulla distanza da cui è percepito il suono (voce, diapason) o il rumore (orologi, apparecchi elettrici, ecc.). L'autore ne fa la storia in dettaglio, e rileva che nessuno raggiunge lo scopo colla precisione che esige la scienza, sia per la mancanza del criterio della misura, non potendosi stabilire rigorosamente l'invariabilità della sorgente sonora, sia per la differenza delle condizioni sperimentali nei singoli casi.

Passa quindi a descrivere l'*acoust-esthèsimètre* Toulouse-Vaschide, che rimedierebbe a tutti gl'inconvenienti mercè la determinazione costante e sicura della qualità e della intensità del suono che deve promuovere la sensazione, e la facilità con cui la finezza della percezione può essere misurata.

Il metodo consiste nel far cadere goccie d'acqua distillata del peso di gr. 0,10 sul centro d'un disco d'alluminio del diametro di m. 0,10 e dello spessore di mm. 0,1, inclinato a 20°. L'orecchio alla distanza di m. 0,20, avvertirà una percezione quando il rubinetto da cui cadono le goccie sarà giunto, partendo da m. 0,01 sulla scala graduata che lo sostiene, all'altezza che stabilisce esattamente la misura della sua sensibilità.

Nella caduta delle goccie da m. 0,10 e più il disco d'alluminio risuona con 40 vibrazioni semplici al secondo; al disotto di tale altezza si produce soltanto rumore. O. C.

Musica.

EDGARDO CODAZZI, *Ave Regina* a quattro voci con accompagnamento d'organo (ad libitum).
— *Salmo nuziale*, id. id. — Milano. R. Fantuzzi editore.

L'*Ave Regina* è composizione che si svolge serenamente sopra una semplice melodia polifonica, cui dà anche maggiore riflesso un secondo tema accessorio annunciato ad imitazione. Dalla forma ordinata e chiara, dalla compostezza naturale che domina nel moto delle parti e, più che dalla importanza del concetto, dalla modulazione fluente, scevra di incompatibilità stilistiche e però sentita, ri-

sulta una pagina di musica espressiva, piacevole e colorita con calmo riserbo, quale si conviene a un componimento sacro.

Nel *salmo nuziale* il Codazzi tratta un componimento di altro carattere. Il sentimento della giocondità vi è, nell'insieme, espresso alle volte, si direbbe, con naturalezza un po' troppo ingenua. Ma le varie parti rispecchiano altrettante sensazioni, nel complesso delle quali, se non è sempre facile riscontrare la necessaria unità di stile, si nota però quella pure assai pregevole del colorito; chè ancor qui esso prevale più simpaticamente dei disegni.

In ambidue i lavori del Codazzi fa impressione felice il trattamento delle voci e la conoscenza sicura dei loro timbri, dal che dipende essenzialmente il loro effetto complessivo. Questa conoscenza positiva della musica polifonica completa armonicamente la grazia e il senso di gradimento che emanano da questi pezzi scritti con intenti modesti ma scritti bene. L. TH.

***OTTO BARBLAN**, Cinq Pièces pour Orgue.* Op. 5.
— *Passacaglio pour Orgue.* Op. 6. — Leipzig. J. Rieter-Biedermann.

Belle e ben fatte queste composizioni del Barblan; io non esito a chiamarle esempî di musica solida e corretta e spesso ancora profondamente sentita. I cinque pezzi per organo, quantunque diversi nel carattere e nella forma, portano il contrassegno di una singolare unità di stile. Io credo che in ciò appunto consista la loro principale bellezza e da ciò nasca l'impressione gradita di che essi sono capaci. Gli è veramente stile d'organo, assai moderno e sentito, nel vigore della linea, nella eleganza dell'armonizzazione, nella naturalezza del movimento polifonico, nell'affinata espressione che emana da ogni accordo, nel pensiero musicale semplice, netto, deciso, a tutta prima anzi apparentemente assai modesto, ma che si rivela sempre più interessante nella sua forma squisita. Non si suonano una volta questi pezzi senza che essi vi lascino un intimo e vivissimo desiderio di riudirli, tant'è la venustà di certi loro dettagli i quali, o isolati o corrispondentisi a vicenda, riescono ad una fraseologia chiara e perfettamente armonica. Fra questi noto le cadenze, ed una specialmente, dolce ed elegantissima, che si fa tipica ed imprime ad ognuno di questi componimenti una caratteristica unità di colorito. Lo stesso contenuto delle progressioni armoniche appare attraente; nè credo sia facil cosa far dir di più a delle mere sonorità. Tra le mani dell'abile organista esse personificano dei concetti veramente inspirati alla magnificenza, alla grandiloquenza e alla variata espressione dell'organo registrato. L'armonia, dirò anzi, a tutta prima non veste soltanto una sostanza di queste composizioni, si rivela come risultato fecondo e naturale di parti che si dirigono le une verso

le altre con singolare semplicità e schiettezza di disegni, quella semplicità e schiettezza che appalesano il vero dominio della tecnica e del contrappunto.

Il complesso è lavoro di un maestro dell'eleganza e della forma.

Quando le splendide inneggianti sonorità del corale, nel primo pezzo (*con moto maestoso*) assurgono, incisive ed energiche, a forme ideali con la poesia di una espressione solenne e dolente; quando sono vaghe rimembranze, voci intime e languide o tali che parlano di religione, come nel secondo e nel quarto pezzo (*andante tranquillo* e *con moto*); quando le aspirazioni irrefrenate di un'anima che si espande tra delicate esultanze e novi e superbi trionfi, come nel terzo e nel quinto pezzo (*adagietto religioso* e *andante maestoso*). Oh! sì, questa è arte.

Il vero musicista, colui che sente la poesia, l'anima dei suoni, darà a queste composizioni il suo entusiasmo, come ad esse tanto ne ha dato l'autore.

Le tendenze del Barblan sono moderne, però senza affettazione, senza singolarità cabalistiche, senza anormalità astruse, morbose ed irriflessive. Tutto è al suo giusto posto nella trama dell'espressione e tutto vi riceve il suo giusto valore. Ma i suoi concetti, per quanto semplici, per esprimersi sentono il bisogno di una eletta affinazione armonica. Questa, alla sua volta, però, non va in traccia di vuote originalità con procedimenti saltuarii e strappi al corretto e naturale procedere; ma solo essa cerca e raggiunge quell'efficacia che le si proporziona nell'ordinata ed equilibrata compostezza di tutte le parti. Queste, bene spesso, in note appoggiate (non reali) dell'armonia, secondo il sentimento moderno, riescono ad ottenere una vivida e nuova luce di varietà ed anche di originalità.

Il *passacaglio* si svolge in forma di variazione sopra un tema condotto su d'una serie di note appoggianti, ciò che permette alle figure del contrappunto di ricevere una sorprendente ricchezza e venustà di armonizzazione. Le variazioni sono di concetto, e nel loro succedersi esse notevolmente s'accrescono di interesse a traverso forme splendide per finezze e contrasti di ritmi e di accenti espressivi. È la solida conoscenza delle opere di Sebastiano Bach, che ha permesso e fatto sicuro un simile dominio della materia dei suoni, la conoscenza di Bach, di Frescobaldi e dei classici organisti della grande epoca. Evidentemente il compositore è dei cultori serii e fondati della musica d'organo.

Nel Barblan è manifesta una individualità. Essa si annuncia nel mare fluttuante di armonie terse e limpidissime; è individualità che non perde mai il suo tipo, e che nella frase più semplice, nella

mossa di un tema o nella cadenza, nel richiamo di un colorito, di una battuta caratteristica, permane e conquide senza posa nè vanità nè contorsioni, ma naturalmente, serenamente. Il Barblan è delle tempre d'artisti che promettono assai; lo si vedrà arricchito di idee e sempre più splendido nella forma; è una profezia troppo facile ad avverarsi ed è un augurio caldo e sincero. Che gli artisti si facciano a compagni questi suoi componimenti d'organo; li ameranno molto e li abbandoneranno difficilmente, perchè essi sono della vera musica, che ha sempre qualche cosa di piacevole e di sano da rivelare.

L. TH.

RICHARD BATKA, *Bunte Bühne. Fröhliche Tonkunst.* — München, 1902. Georg. D. W. Callwey, Kunstwart-Verlag. Erste und zweite Folge.

La raccolta ha uno scopo modesto: raggruppare dei pezzi di musica giocosa destinati alla famiglia tedesca. « Wir meinen die *bunte Bühne* im deutschen Hause », dice il Batka. Le composizioni sono tratte da ogni epoca, a cominciare dal cinquecento, e per queste due serie almeno, appartengono ad autori tedeschi, ad eccezione di due (a più voci, s'intende) di Orlando Lasso. Il compilatore cerca il pezzo di musica umoristico, scherzoso, nel repertorio però dei musicisti più rispettabili. Così egli ha messo insieme due fascicoli di musica che ha tutte le attrattive della semplicità, dell'eleganza e del fine umorismo. Cominciando da Ugo Wolf, che per queste qualità ben primeggia fra i moderni, e passando a Beethoven (quattro composizioni), a Mozart (con un grazioso terzetto, ma che forse non è suo), a Weber, Mendelssohn, Schein, Loewe ed altri, ci si presentano pezzi nella maggior parte ad una voce con pianoforte, preceduti da alcune pagine illustrative.

Nelle proporzioni e negli intenti suoi modesti, la raccolta del Batka è ben fatta.

L. TH.

Wagneriana.

LUDWIG SCHEMANN, *Meine Erinnerungen an Richard Wagner.* — Stuttgart, 1902. Fr. Frommans Verlag (E. Hauff).

I vecchi lettori dei *Bayreuther Blätter* ricorderanno gli articoli entusiastici che vi andava pubblicando lo Schemann all'epoca in cui si preparava la rappresentazione del *Parsifal*. Egli apparteneva al circolo degli intimi del maestro ed era in grado di riprodurne il pensiero giustamente, e come il Wagner amava, senza le ampollosità e le affettazioni tanto comuni nei giovani adoratori. Ora egli ha pubblicato questi ricordi personali, i quali, senza pretendere di aggiungere cose nuove ai fatti o alle caratteristiche della individua-

lità del Wagner, interesseranno non di meno tutti coloro che sentono viva l'impressione dei rivolgimenti operati dalla più imponente figura d'artista dei nostri tempi.

Lo Schemann comincia il suo lavoro tratteggiando l'ambiente esterno, in cui ricorsero i fatti che lo avvicinarono al Wagner, e li segue cronologicamente dal 1873, in occasione di un concerto dato dal maestro a Berlino, soffermandosi a notare le sue impressioni durante le esecuzioni festive del 1876, la lunga preparazione del *Parsifal*, le vicende, gl'incontri, le confidenze e le esperienze di ogni specie, che s'accompagnarono a questo periodo fino al 1883.

Nella seconda parte del suo libro, l'A. specialmente s'intrattiene sulle caratteristiche del Wagner, considerato come la mente che si esprime intorno alle questioni dell'arte contemporanea. È, si può dire, la giornata del maestro, seguita in quanto essa ha di ordinariamente interessante per le manifestazioni intellettuali. Lo Schemann raccoglie varî giudizi su artisti, scienziati, uomini politici, poeti e musicisti del presente e del passato. Sono *temi artistici*, come lo Schemann li chiama, svolti dal maestro nella foga dell'improvvisazione, talora con poche frasi, con molta vivacità e fine umorismo. Qui la figura geniale del Wagner balza fuori dalle pagine dense di concetti, viva, parlante, completa; ogni suo tratto si annuncia con verità sorprendente, talchè si ritorna involontariamente, spesso ansiosi ed ammirati, sulle sue parole, i suoi giudizi taglienti e le sue invettive.

Il carattere propriamente, l'uomo e l'artista insieme, è scolpito nella terza parte, sempre a base di fatti e ricordi personali. Anche qui è quasi sempre Wagner che parla; è la sua immensa naturalezza e bontà che colorisce, in queste ultime pagine, un nuovo quadro della vita vera vissuta con lui, nella intimità della sua casa e della sua famiglia.

Lo Schemann ha aggiunto a questi ricordi, come appendice, le parole che egli pronunziò alla *Unione Wagner* di Cassel il 16 marzo 1883. L. TH.

WILHELM BROESEL, Kundry, Ein Beitrag zur Auffassung der weiblichen Gestalt in Richard Wagner's *Parsifal*. — Leipzig, Verlag von C. W. Fritzsch.

L'A. si è proposto di studiare il carattere di Kundry, l'eroina del *Parsifal*, che egli dice una delle figure più enigmatiche che si riscontrino in tutta la letteratura teatrale. Egli si pone varie questioni, risolte le quali, il carattere di Kundry resta manifesto e giudicato e tale da potere ben dirigere lo studio e l'interpretazione degli artisti. Ciò è sommamente interessante se si dovesse perdere la tradizione. Il personaggio di Kundry è studiato non soltanto in

sè, ma anche in rapporto specialmente a quello di Parsifal, costituendo questo punto anzi il centro di una seria indagazione filosofica e un parallelo attraente.

L'opuscolo del Broesèl è, oltre tutto, un ottimo ausilio per comprendere l'intero dramma del *Parsifal;* è scritto con chiarezza, con espressione calda e vivace; è raccomandabile a complemento delle così dette *Guide,* che ci perseguitano per tutta Bayreuth e fuori. L. TH.

1902. Praktischer Wegweiser für Bayreuther Festspielbesucher. — Bayreuth. Verlag von Niehrenheim und Bayerlein.

Contiene la pianta e la descrizione della città di Bayreuth e dei dintorni, i programmi delle rappresentazioni festive e l'elenco di tutti i cooperatori. Seguono brevi note illustrative per *L'Olandese volante, L'anello del Nibelungo* e *Parsifal.* Il bel libro è adorno di numerose incisioni e de' ritratti dei principali artisti che presero parte alle rappresentazioni del Teatro Wagner nell'estate scorsa. Ora esso non è più che un ricordo, ma tale però che sarà sempre gradito a chi ha dato i bei giorni alle pure gioie dell'arte.

L. TH.

ILLUSTRIERTER ALMANACH zu den Bayreuther Festspielen. — Bayreuth, 1902. Theodor Oswald sen.

Contiene questo almanacco un indice delle principali opere pubblicate su Wagner, la sua vita e le sue opere, fra parecchie altre cose di attualità e insieme a molti ritratti e illustrazioni riferentisi alle opere di Wagner e ai loro interpreti. L. TH.

Varia.

Memoria presentada a los Señores socios de la " Sociedad Filarmonica Madrileña " por su junta de gobierno y leida en la Junta general celebrada el 5 de Junio. — Madrid, 1902. Lit. Crespo.

Da questa *Memoria* si apprende la situazione del bilancio sociale, il movimento dei soci nei concerti e il loro numero, che è veramente rispettabile. Questo primo anno della sua esistenza (1901-1902) la *Società Filarmonica Madrilena* ha voluto interamente consacrato a Beethoven, del quale ha fatto eseguire tutte le opere di musica istrumentale da camera, comprese le suonate per pianoforte e violino e parecchie suonate per pianoforte, divise in diciassette concerti, che ebbero luogo nel *Teatro Español,* dal novembre 1901 al maggio 1902, col concorso di eminenti artisti. In un solo concerto straordinario si eseguirono composizioni di Liszt,

Schumann, Schubert, Chopin e Wagner, col concorso del pianista Edoardo Risler.

Gl'intendimenti non potrebbero essere più elevati; i più fervidi augurîi alla nascente società. L. TH.

PAUL SCHUMANN, Max Klinger's Beethoven. Mit 4 Abbildungen. — Leipzig, 1902. Verlag von E. A. Seemann.

Sùl *Beethoven* di Max Klinger si è tanto scritto e polemizzato di questi giorni, che solamente a riassumere quel non poco che è degno dell'opera eminente, ci si troverebbe nel più serio imbarazzo. Noi non entreremo nel merito del lavoro, che non abbiamo avuto la fortuna di vedere se non in piccole riproduzioni fotografiche. Abbiamo seguìto con attenzione il succedersi degli scritti su pei giornali e le riviste. Oggi ne capita fra le mani quello dello Schumann, che è uno dei più ordinati ed oggettivi studii; la sua intonazione è tùtta laudativa, ma l'occasione è, io credo, propizia perchè i lettori della *Rivista* possano sapere che è realmente l'opera d'arte del Klinger.

Questi è uno dei più eminenti scultori moderni. La prima idea del suo *Beethoven* egli l'ebbe nel 1887; in complesso, essa è rimasta perfezionandosi sempre, finchè egli potè, nella settimana di Pasqua del 1902, dichiarare finito il suo lavoro e presentarlo al pubblico.

Lasciamo la parola allo Schumann: « Il lavoro è formato coi materiali più nobili e preziosi: oro ed avorio, bronzo, marmo e pietre preziose sono riunite nell'opera d'arte. Forse potrebbe, a tutta prima, sembrare un pensiero esteriore quello di esprimere l'ammirazione per uno dei più grandi uomini che la terra abbia prodotto, mediante le materie più preziose; quando pertanto la sostanza interiore di un'opera d'arte domina così sopra la materia e la forma, come nel Beethoven del Klinger, ognuno dovrà rallegrarsi che al più nobile fine artistico siano state fatte servire anche le materie più preziose.

« È noto che Max Klinger annette al colorito un alto significato nella plastica. Nel colorito lo scultore possiede uno dei mezzi più importanti per accordare l'effetto e farlo salire alla più alta forza. Nell'opera d'arte completa però quest'effetto del colore è ulteriormente sviluppato: esso è ottenuto non colla pittura, ma mediante il color naturale delle pietre e dei metalli impiegati, ed appare come in una sublime purificazione. Il basamento è di marmo dei Pirenei confusamente venato di violetto scuro; in marmo anch'esso dei Pirenei, a leggere venature in bianco, è scolpita l'aquila che sta ai piedi di Beethoven; la sedia a trono, di forma affatto caratteristica, è fusa in bronzo; gli slanciati bracciuoli risplendono di oro levigato. La parte superiore del corpo di Beethoven è modellata in

marmo bianco di Sira; sopra la parte inferiore del corpo e le gambe si adagia un manto di splendido onice listato di giallo bruno, che fu tratto da un solo ammasso potente. Nell'interno dell'alta sedia, all'orlo superiore, si strascina un fregio formato di pietre preziose. Opali azzurre, agate rosse, jaspidi, antiche fusioni di vetro e laminette d'oro, sono riunite in un complesso prezioso, le cui singole parti, disposte a foggia d'ala, circondano cinque testine d'angeli fatte di avorio.

« Sopra tutta questa armonica pompa di colori campeggia la nuda parte superiore del corpo di Beethoven in marmo bianco. È difficile rendere con parole la potente impressione che questa figura fa su di noi. La gamba destra egli l' ha incrocicchiata sulla sinistra, il braccio destro è posto sulla parte superiore della coscia destra, le mani — la sinistra dietro la destra — sono serrate solidamente, la parte superiore del corpo è inclinata, le labbra compresse, lo sguardo si dirige innanzi, lontano lontano. L'atteggiamento della persona è pienamente naturale e, nel tempo istesso, espressivo in modo straordinario.

« Una potente serietà, qualche cosa come uno sdegno trasfigurato, è impressa nei tratti del volto; dietro a questa larga fronte abbassata, la quale incornicia il folto de' confusi capelli, la fantasia creativa lavora, quella fantasia i cui poderosi fatti ci trascinano, arbitri di noi, verso tutte le altezze e le profondità dell'umano sentire; noi assistiamo, muti e sommessi, all'atto di questa sublime attività poetica del genio creatore ».

Lo Schumann, proseguendo nel suo studio, passa alle più elevate considerazioni di ordine tecnico ed estetico, tanto in proposito alla figura principale, quanto alla parte decorativa e simbolica che egli analizza nei minimi dettagli. I rilievi che esistono nelle diverse parti del seggio hanno un altissimo significato filosofico. « Il terzo rilievo, dice lo Schumann, che è nel lato posteriore, mostra il sacrificio di Cristo e la vittoria sul paganesimo. Cristo pende dalla croce in mezzo ai due ladroni; il sole, che sorge dal mare, manda i suoi raggi sulla terra; Maria sta piangente presso la croce del figliuolo di Dio; Maddalena è più sotto, tutta compresa in un muto dolore, e guarda in alto al giusto ladrone. Ma nella parte inferiore, Venere, sollevata da un genio dell'acqua sopra una conchiglia, sorge dal mare: è troppo tardi; il suo regno è finito; l'apostolo Giovanni, con un gesto violento ed appassionato, la respinge nel nulla; indarno essa cerca, innalzando le mani, di sfuggire alla maledizione che la annienta; una Nereide (che si conosce dalle gambe fatte a coda di pesce) ascolta spaventata le fiere parole dell'apostolo. In questo

quadro la nostra sensazione rimane temprata é scossa in modo sublime; Klinger, con ragione, in parte lo ha soltanto schizzato, perchè a lui appunto non premeva che di far sentire il desiderato andamento di pensieri e di indurre l'animo nella disposizione voluta.

« Ma Beethoven è per Klinger l'eroe, nella cui creazione si fondono la intuizione ellenica e cristiana, la rinuncia al mondo e la torbida vita del tempo, la caccia ai piaceri e il sentimento intimo, la brama afrodisiaca e il dolore che redime il mondo, e si raccolgono in un'altissima ed artistica unità ».

Secondo lo Schumann, l'impressione profonda, che desta la grandiosa opera d'arte del Klinger, si completa con lo studio di tutte le sue parti e il significato dei rilievi e delle decorazioni. Certamente questo studio lo Schumann lo ha fatto con passione e con competenza, per la qual cosa il suo scritto manifesta una serie di considerazioni fondate, quantunque alcuna di esse non sempre apparisca troppo convincente; e ciò non tanto per l'esecuzione artistica della statua, quanto per l'idealità spiccatamente beethoveniana, che non sembra trasparire dalla figura dell'eroe e dal complesso dell'opera d'arte. L. TH.

JOSEPH MANTUANI, *Beethoven und Max Klinger's Beethoven Statue*. Eine Studie. — Wien, 1902. Verlag von Gerold und Co.

Questo studio del Mantuani è di indole diversa da quello dello Schumann. Il Mantuani vuol vedere nell'opera d'arte dello scultore il Beethoven della vita reale, liberato da tutta quell'aureola di misticismo e di significato simbolico, di che appare piena la concezione del Klinger. Anzi, nel suo studio, egli prima di tutto si rappresenta la vita, la figura di Beethoven artista e uomo, e la segue in tutto il suo sviluppo, dall'infanzia sino alla maturità. Nelle deduzioni, egli viene ora al confronto coll'opera d'arte del Klinger, sulla quale polemizza e cui si mostra, in gran parte, contrario. Il suo studio, per vero dire, è più svolto, più critico, più profondo. Anch'egli accenna alla statua di Vittor Hugo del Rodin, come per associazione di idee ebbe a fare lo Schumann, ma più ancora completa il suo confronto parlando del Beethoven di Francesco Jerace, che mostra di apprezzare assai. Pel Mantuani, oltre il *vero* Beethoven, nel lavoro del Klinger, manca, e sopra tutto, ciò che egli dice il carattere specificamente musicale, anzi manca un accenno qualsiasi a questo carattere. Egli conduce la sua polemica coi difensori del Klinger con argomenti solidi e con tutta la maggior chiarezza di prove.

Come si vede, i punti di vista differenti de' critici raggiungono risultati opposti. In ogni modo, il lavoro del Klinger, che ha dato

luogo a così ampie e belle discussioni, è opera d'arte eminente; forse la troppa idealità e la acutizzata poesia di alcuni ha, per reazione, provocato degli studii affatto inversi, io direi quasi, sociologicamente e artisticamente ancora più rispettabili e più veri.

Pertanto, colla coscienza sicura dei proprii convincimenti, ogni studio serio ci porta a risultati altamente lodevoli.

Il Mantuani personifica una di queste coscienze. L. TH.

Programmes and list of members and officers of the « Tonkünstler Society ». — New-York, 1902. Printed for the Society.

Da questi programmi dei concerti di musica da camera dati dalla *Tonkünstler Society* di New-York, apparisce chiaro che i fini propostisi dalla Società sono stati seguiti col maggiore impegno per parte di noti artisti, fra i quali figurano nomi eccellenti. Composizioni moderne e classiche furono eseguite in sedici concerti, quattro dei quali furono dedicati rispettivamente a Beethoven, Rubinstein, Rheinberger e Riccardo Strauss. L. TH.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 28. — Eisner-Eisenhof, *Da Vienna.* — A. Untersteiner, *L'avvenire della musica da chiesa.*

N. 29. — S. Procida, *Cesi e il suo « Metodo ».* — A. Untersteiner, *L'avvenire della musica da chiesa.*

N. 30. — A. Untersteiner, *Giuseppe Sarti.* — Tabanelli, *Giurisprudenza teatrale.*

N. 31. — A. Cametti, *La partenza da Roma della salma di Filippo Marchetti.*

N. 32. — Corrispondenze.

N. 33. — C. Lozzi, *La musica nella famiglia Puccini.* — C. Arner, *L'arte lirica e gli scioperi.*

N. 34, 35, 36. — G. B. Capocci, *Dell'arte del canto.* Brevi precetti.

N. 37. — C. Lozzi. *L'imperatore Francesco II a Milano in cerca di cantanti pel teatro di Vienna.* — V. Fedeli, *Le feste orfeoniche di Ginevra.* — G. B. Capocci, *Dell'arte del canto.*

Il Palestrina. Rivista mensile di Musica Sacra (Firenze).

Aprile. — P. Ghignoni, *L' « alleluia » del sabbato santo.* — G. Giovannozzi, *Dominica Sangallenses.* Divagazioni artistiche religiose. — *All'Abbazia di Solesmes* (Sunto di un articolo di Bellaigue).

Maggio. — P. Ghignoni, *L'applauso e l'arte sacra.* — L. Bicchierai, *Per amor di Dio.* — *Armoniosa grammatica:* insegnamento della musica presso i Greci antichi. — *La musica nelle chiese.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

Anno VI, N. 11, 12. — *« Germania » di Franchetti.* — *Lo « Stabat Mater » di Rossini. Trionfi antichi e odierni.*

Anno VII, N. 1, 2. — *Per una circolare ministeriale.* — *Relazione sul concorso di Loreto.* — *Le solenni onoranze a Rossini in Firenze.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 78. — A. Bonaventura, *Rossiniana.* — *Rassegna bibliografica. L'albo Rossiniano.*

N. 79. — A. Falconi, *I trattati di Jadassohn.*

Musica sacra (Milano).

N. 7. — E. Bottigliero, *Lettera aperta al direttore della M. S.* — G. Sizia, *Questioni organariche. Le ancie.* – G. Weidinger, *Attraverso i paesi tedeschi.* — *Organisti e organari.*

N. 8. — *I decreti della S. C. dei Riti.* — A. Ghignoni, *La musica sacra e il movimento sociale.* — G. Weidinger, *Attraverso i paesi tedeschi.* — *Organisti e organari.*

Rassegna Gregoriana (Roma).

N. 7. — U. Gaisser, *Brani greci nella liturgia latina.* — R. Baralli, *I Benedettini di Solesmes e la restaurazione gregoriana.*

N. 8, 9. — *Congressi di musica sacra: Bruges, Torino.* — U. Gaisser, *Brani greci nella liturgia latina.*

Rivista Teatrale Italiana (Napoli).

1° Luglio. — L. A. Villanis, « *Consuelo* » *di A. Rendano.*

1° Agosto. — S. Procida, *La « Nemea » di E. Coop al « Bellini » di Napoli.*

FRANCESI

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

N. 1-2. — J. de Muris, *La « Schola » de Marseille.* — H. Quittard, *Henry du Mont.* — P. Aubry, *Le système musical de l'Église arménienne* (suite). — A. Gastoné, *Cours de chant grégorien* (suite).

N. 3. — A. Gastoué, *Cours de chant grégorien* (suite). — P. Aubry, *Le système musical de l'Église arménienne* (suite). — H. Quittard, *Henry du Mont* (suite).

N. 4. — J. de Muris, *Les Assises de la « Schola » à Bruges.* — A. Gastoné, *Cours de chant grégorien* (suite). — P. Aubry, *Le système musical de l'Église arménienne* (suite). — H. Quittard, *Henry du Mont* (suite). — M. Brenet, *Petits problèmes historiques: Guido d'Arezzo, Ponthus Teutonicus et l'abbé Odon.*

N. 5, 6. — R. de Castera, *L'expulsion des chanteurs de Saint-Gervais.* — J. de Muris, *La propagande de la « Schola » en province.* — H. Quittard, *Henry du Mont* (suite).

N. 7. — R. de Castera, *Dix ans d'action musicale religieuse.* — A. Gastoné, *Cours de chant grégorien.* — H. Quittard, *Henry du Mont.* — Gaborit, *Les Bénédictins de Solesmes et le Rythme grégorien.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Août. — A. LENOEL ZEVORT, *Méthode de musique chiffrée de Rousseau.*

Septembre. — GUILLEMIN, *Les premiers éléments de l'acoustique musicale.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 13. — V. DEBAY, *Eugène Gigout.* — F. HELLOUIN, *Gossec et la musique française à la fin du 18me siècle.* — P. LOCARD, *L'Orgue.*

N. 14. — F. HELLOUIN, *Gossec et la musique française du 18me siècle.* — DAUBRESSE, *Cours d'histoire de la musique de M. Bourgault-Ducoudrai.* — P. LOCARD, *L'Orgue.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 27-28. — H. DE CURZON, *Le premier concert d'Hector Berlioz. Lettres inédites* (1828).

N. 29-30, 31-32. — M. BRENET, *Un fils du grand Bach à Paris en 1778-79.*

N. 29-30. — M. R., « *Oreste* », trilogie d'après Eschyle, poème et musique de V. Weingartner.

N. 33-34. — H. DE CURZON, *La précocité des lauréats du Conservatoire.* — M. MALI, *Musique des Peaux-Rouges.* — H. IMBERT, *Jacques Thibaud.*

N. 35-36, 37, 38. — PIERRE KUNC, *La littérature dans la musique symphonique contemporaine.*

N. 35-36. — *Une lettre inédite de Berlioz.* — G. SAMAZEUILH, *Les représentations de Béziers: « Parysatis »*, musique de M. C. Saint-Saëns.

N. 37. — M. R., *La loi Parsifal* (Constata la decadenza dell'instituzione di Bayreuth e fa giuste osservazioni contro l'agitazione iniziatasi per riservare per sempre il « *Parsifal* » a quel teatro).

N. 38. — FR. HELLOUIN, *Louis XIV et la musique religieuse.* — *Une lettre de R. Wagner.*

N. 39, 40. — R. SAND, *Les lettres de Fr. Liszt à la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein.*

N. 39. — G. B., *La méthode de Marie Jaëll: une voie nouvelle pour l'enseignement du piano.*

N. 40. — *Le procès Lessmann* (Ragguagli poco edificanti sull'onestà di certi critici di Berlino).

Le Ménestrel (Paris).

N. 27-34. — PAUL D'ESTRÉES, *L'art musical et ses interprètes depuis deux siècles* (cont. e fine).

N. 27, 28, 31, 33, 35, 36, 39. — E. NEUKOMM, *Le tour de France en musique* (cont.).

N. 27-29, 31, 33-39. — F. HELLOUIN, *Mondonville, sa vie et ses œuvres* (Saggio biografico che minaccia di andar per le lunghe, forse più che non lo merita il soggetto, intorno al violinista e compositore narbonese Gian Giuseppe Castanea

detto Mondonville, del sec. XVIII, autore di mottetti, oratorî, opere e composizioni strumentali, cadute ormai nell'obliò).

N. 31, 32. — J. TIERSOT, *Lettres inédites de J. S. Bach* (Sono 4 lettere recentemente scoperte ed indirizzate tre a certo Kleum ed una alla costui moglie, risguardanti cose d'interesse privato e domestico del Maestro).

N. 35-39. — J. TIERSOT, *La musique à Madagascar* (Una nuova monografia del fecondo musicologo, interessante per l'etnografia musicale).

Le Théâtre (Paris).

Juillet. I. — H. DE CURZON, *Mme Jeanne Darlays* (con ritratti).

Août. I. — *« La troupe Jolicœur » au théâtre de l'Opéra Comique.*

» II. — *Les concours de 1902 au Conservatoire national de musique.* — A. BERNHEIM, *Lettre à M. Th. Dubois.*

Septembre. I. — *Eleonora Duse.* — *« Francesca da Rimini » à Rome.* — *« Le Roi d'Ys » à l'Opéra Comique.*

Revue d'histoire et de critique musicale (Paris).

N. 7. — WAGNER, *Le manuscrit 383 de la Bibliothèque de Saint-Gall.* — L. SCHNEIDER, *La collaboration musicale. Les frères Hillemacher et la partition d'« Orsola »*. — P. GLACHANT, *Victor Hugo et la musique.* — H. QUITTARD, *Notes sur Michel-Richard de Lalande (1657-1726).* — J. TIERSOT, *La dédicace des Troyens* (Lettres inédites de Berlioz).

N. 8. — L. T., *Parysatis.* — P. GLACHANT, *Victor Hugo et la musique.* — J. THIBAUT, *La musique des Mévlévis.* — H. GUITTARD, *J. P. Westhoff.* — L. SCHNEIDER, *Le premier concours du Conservatoire.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 29-33. — *Die Melodik der Minnesinger*, von Prof. Dr. Hugo Riemann.

N. 34-37. — *Sebastian Bach und die Tonkunst des neunzehnten Jahrhunderts*, von Prof. Dr. Arthur Prüfer.

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 13, 15, 16, 17. — *Melodie, Harmonie und Themenbildung bei Anton Bruckner*, v. A. Halm (Articolo importante).

N. 13, 15, 16. — *Anton Bruckner. Der Mann und sein Werk*, v. Dr. Rudolf Louis (Altro interessante articolo sul B.).

N. 13. — *Bruckner-Nummer* (È dedicato esclusivamente al Bruckner ed alla sua arte).

N. 14. — *Adalbert Svoboda* (Necrologia). — *Ein danischer Opernkomponist und sein Werk*, v. Gustav Hetsch (Si parla di C. J. E. Hornemans e della sua opera *« Kladdin »*).

N. 15, 16. — *Eugen d'Albert*, v. Eugen Segnitz.

N. 15. — *Felix Woyrsch und sein Passions-oratorium*, v. Prof. Wilh. Weber-Augsburg. — *Ueber Musik in den Alpen*, v. Prof. Hermann Ritter (Uno dei soliti interessanti articoli).

N. 16. — « *Der Corregidor* » *von Hugo Wolf in Grah*, v. A. Fr–nn. (Resoconto favorevole). — *Sankt Franziskus. Oratorium von Pater Hartmann*, v. A. H. (Altro resoconto).

N. 17, 18. — *Lissts Oratorium* « *Christus* », v. Dr. Grunsky.

N. 17. — *Ueber die Chrysandersche Bearbeitung Händelscher Oratorien*, v. Prof. Wilh. Weber-Augsburg. — *Lenaus Gedichte in der Musik*, v. Julius Blaschke.

N. 18. — *Karl Simrock und die Musik*, v. Dr. Adolph Kohnt (Ricordi personali in occasione del centenario della nascita del poeta e scienziato). — *Otto Nicolais Aufenthalt in Rom*, v. Eugen Segnitz. — *Corona Schröters Verhältnis zu Goethe und zu Schiller*, v. A. v. Winterfeld (In occasione del 100° anniversario della morte della celebre cantatrice).

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 29-30. — Dr. Ad. Kohnt, *Ein Klassiker der Violine* (parla del Prof. J. Chr. Lauterbach).

N. 31-32. — Ernst Stier, *Moritz. Eine biographische Skizze*. — H. Neal, *Die* « *Lohnbewegung* » *der Musiklehrer*.

N. 33-34. — H. Lang-Dresden, *Prof. Dr. Hugo Riemann's angebliches Antiwagnertum* (difende H. Riemann dall'accusa di antiwagnerismo) — O. Möricke, *Zur Existenzfrage der Musiklehrenden*.

N. 35-36. — Prof. H. Kling, *Zur Centenarfeier des schweizerischen Componisten Louis Niedermeyer*. — Dr. Max Kuhn, *Die* « *Jüdin* » *von Halevy und ihre Bedeutung als Musikdrama*.

N. 37. — P. Hiller, *Das neue Kölner Stadttheater und sein Leiter J. Hofmann*.

N. 38, 39. — Eugenio von Pirani, *Quer durch Russland*.

N. 39. — Max Arend, *In eigner Sache*.

N. 40, 41. — Georg Capellen, *Die* « *musikalische* » *Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik*.

N. 40, 41. — Dr. H. Cramer, *Friedrich Grützmacher als Erzieher*.

Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.

Giugno-settembre. — Oscar Fleischer, *Die Snoeck'sche Musikinstrumenten-Sammlung* (con molte riproduzioni fotografiche). — Oscar Chilesotti, *Le scale arabo-persiana e indù*. — Johannes Wolf, *Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrh.* — Horace Wadham Nicholl, *Bach's Non-Observance of some fixed rules*. — Joh. Wolf, *Luther und die musikalische Liturgie des evangelischen Hauptgottesdienstes*. — I. G. Prod'homme, *Pierre de Jélyotte (1713-1797)*. — Max Arend, *Das chromatische Tonsystem*. — Ilmari Krohn, *Melodien der Berg-Tscheremissen und Wotjaken*.

Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft (Berlino).

Agosto. — OSCAR FLEISCHER, *Napoleon Bonaparte's Musikpolitik.* — GILBERT WEBB, *Regarding Musical Criticism.* — I. G. PROD'HOMME, *Une lettre inédite de Hector Berlioz.* Notizie, critiche, comunicazioni dell' I. M. G.

Settembre. — I. G. PROD'HOMME, *Un dictionnaire topographique de l'histoire musicale.* — A. MAYER-REINACH, *Bayreuth 1902.* — W. BARCLAY SQUIRE, *The London Opera Season.* — CH. MACLEAN, *« La Princesse Osra » and « Der Wald »* (Critica di due opere nuove rappresentate quest'anno a Londra). — Solite rubriche.

Ottobre. — JEANNE BOSCH, *Ueber Klavierspiel und Tonbildung nach Marie Jaëll's Lehrweise.* — ERNST RYCHNOVSKY, *Ein Brief Spontini's an Napoleon.* — GILBERT WEBB, *Novelties etc. in London.* — NIC. FINDEISEN, *Das Musikleben in Russland.* — Solite rubriche.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Agosto. — I. S. S., *Clementi Correspondence* (Si riferisce, oltre che a fatti della vita artistica contemporanea. anche a parziali questioni di arte e di tecnica). — *The unveiling of the Liszt monument at Weimar,* by Constance Bache. — *Tschaikowsky and the Symphony,* by Ernest Newman. — *Reviews of New Music and New Editions.* — *Musical Notes.* — Notizie dei Concerti di Londra. — Musica.

Settembre. — EDW. A. BAUGHAN, *The parting of the ways* (Una questione di principii d'arte moderna che fa capo a R. Wagner e R. Strauss). — *Tschaikowsky and the Symphony,* by Ernest Newman. — *Extract from the diary of J. S. B., Lately deceased, Musicians and Organist of this town,* by E. D. R. (L'estratto porta la data *Lipsia,* Marzo 23, 1745). — Solite rubriche. — Musica.

Ottobre. — *Worcester Musical Festival,* by S. S. S. — *Prefaces and Dedications,* by Ed. Duncan. — *Schumann in Russia,* by Rosa Newmarch. — *Musical Progress in France,* by S. Marchesi. — Solite rubriche. — Musica.

The Musical Times (Londra).

Agosto. — *A visit to Christ Church Oxford.* — *Concerning Audiences,* by Herbert Thompson. — *Samuel Wesley (1766-1837).* — Schizzo biografico di F. G. E. — *Handel's « Messiah »: Preface to the new Edition*, by Prof. Prout. — *The Prime Minister as a Musician.* — *Occasional Notes.* — *Reviews.* — *London Concerts.* — *Foreign Notes.* — Corrispondenze. — Musica.

Settembre. — *The Coronation of King Edward the Seventh and Queen Alexandra in the Collegiate Church of St. Peter in Westminster, August 9, 1902.* — *Horatio Parker* (Schizzo biografico). — *Handel's « Messiah »*, by Prof. Prout. — *Bruges and the « Schola Cantorum »*, by Ch. Maclean. — Solite rubriche. — Musica.

Ottobre. — *J. B. Cramer* (Schizzo biografico). — *Exeter and its Cathedral.* — *A forgotten enthusiast,* by Vernon Blachburn. — *Handel's « Messiah »*, by Prof. Prout. — Solite rubriche. — Musica.

NOTIZIE

Opere nuove e Concerti.

*** A Sofia si è rappresentata la prima opera bulgara « *Beim Horotans* » di K. Machányi. Il compositore, un ungherese, ha accolto nella sua musica numerose melodie popolari bulgare.

*** La « *Principessa Osra* », un'opera comica di Herbert Boning, fu rappresentata per la prima volta al Covent Garden di Londra.

*** Nella prossima *stagione* all'*Opera* di Vienna varie opere nuove saranno rappresentate, fra le quali « *Götz von Berlickingen* » di Carlo Goldmark.

*** « *Parisatide* » è la riduzione a dramma della storia di Ciro e di Artaserse. Pel lavoro di Madame Dieulafoy, rappresentato a Béziers, Saint-Saëns scrisse alcuni pezzi di musica corale, monodica e sinfonica.

*** Rimsky-Korsakow ha ultimato la sua nuova opera «*Servilia*»; S. Noskowski ha fatto rappresentare a Varsavia la nuova opera « *Livina Quintilla* » con grande successo.

Wagneriana.

*** Si ha da fonte attendibile che nel prossimo anno non avranno luogo le rappresentazioni festive al teatro di Bayreuth.

*** A Soden (Tannus), nella casa in cui Wagner passò l'estate del 1860, fu apposta una tavola commemorativa.

*** All'*Opera* di Vienna Riccardo Wagner, nella *stagione* passata, tenne il primo posto con dieci opere e sessantadue rappresentazioni.

*** Il risultato finanziario delle ultime rappresentazioni al teatro di Bayreuth è stato eccellente. L'incasso è calcolato in 700.000 franchi.

*** Il Principe Reggente di Baviera ha donato al Museo Germanico di Norimberga la partitura autografa dei « *Maestri Cantori* ».

*** Si progetta a Monaco l'esecuzione del « *Liebesverbot* ».

Monumenti.

*** Il monumento di Enrico Marschner ad Hannover fu oltraggiato per opera di mani vandaliche.

*** In una nicchia esistente nella facciata dell'edificio eretto da parecchi anni sul posto dell'atterrata casa dove Riccardo Wagner ebbe i natali, è stato collocato un busto del Maestro. La città di Lipsia si contenta forse di questo?

*** A Guben verrà eretto un monumento alla rinomata attrice e compositrice, Corona Schroter, una favorita di Goethe.

*** Il Consiglio Comunale di Vienna ha deliberato di concorrere con 6000 corone all'erezione del monumento a Brahms.

Varie.

*** La *Villa Rossini* a Parigi, cioè la casa di riposo per cantanti bisognosi fondata da Madama Pelissier Rossini, dovrà essere ingrandita, non bastando più a contenere il numero dei pensionati.

*** L'eccellente pianista francese Raoul Pugno, che ha ottenuto recentemente grandi trionfi in Germania, intraprenderà, nella prossima *stagione*, un viaggio artistico in America.

*** Il maestro Mascagni, pel suo giro artistico di tre mesi in America, riceve cinquantamila lire.

*** Il nipote del compositore F. Herold ha donato tutti i manoscritti del maestro alla Biblioteca Nazionale di Parigi.

*** Durante il 1901, all'*Opera Reale* di Berlino vennero rappresentate 227 opere ed operette; ad Hannover 149, a Viesbaden 164.

*** A Cassel, nella passata *stagione*, furono date otto opere ed operette nuove.

*** Nel 1903 si terrà a Francoforte sul Meno un grande festival corale per il concorso al *Premio dell'Imperatore Guglielmo.*

*** Grande impressione ha fatto il *Requiem* di Mozart eseguito nella chiesa di Salzburg, durante il Mozart-Festival.

*** Un medaglione è stato posto, nell'interno, sulla porta del N. 28 Neumarkt, Lipsia, la casa dove nacque Clara Schumann.

*** Il Conservatorio di Dortmund l'anno scorso fu frequentato da 243 studenti, quello di Strasburgo da 405, quello di Würzburg da 835.

*** A Gmunden si è inaugurato il Museo Brahms.

*** A Lipsia, l'esumazione dell'opera « *I Crociati* » di Spohr non ha avuto successo; altrettanto a Napoli quella del « *Barbiere di Siviglia* » di Paisiello.

Necrologie.

*** Augusto Klughardt, compositore e direttore d'orchestra a Dessau.

*** Ernst Wilhelm Fritzsch, editore di musica e redattore del *Musikalisches Wochenblatt*, morì a Lipsia il 14 agosto nell'età di 62 anni.

*** Federico Pustet, proprietario di una nota casa editrice di musica sacra cattolica, è morto a 71 anni a Regensburg.

*** Giacomo Rubistein è morto a Parigi. Aveva trentasette anni.

*** Enrico Hoffmann, compositore di opere sinfoniche, teatrali e corali, ecc.

*** Ferdinando Strakosch, uno dei più celebri impresarii del suo tempo.

*** Il prof. Alberto Vittorio Swoboda, già editore della *Neue Musich Zeitung* di Stuttgart, in età di 57 anni.

*** Teresa Stolz, di anni 63, la famosa cantante delle opere di Verdi.

*** Beniamino Bilse, direttore d'orchestra, morto a Liegnitz.

*** Franz Vullner, direttore d'orchestra e compositore.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Bocci B., *Audizione colorata.* — Roma, Soc. Ed. Dante Alighieri. In-8.

Lozar C., *Del genio di Verdi:* commemorazione. — Udine, Tip. Del Bianco. In-8.

Musatti C., *I drammi musicali di Carlo Goldoni:* appunti bibliografici-cronologici. — Venezia, Tip. F. Visentini. In-8.

Theódoris J., *La riforma delle bande militari italiane:* lettera aperta a S. E. il Ministro della Guerra. — Milano, Tip. A. Berinzaghi. In-16.

FRANCESI

Art (L') dramatique et musical en 1901. — Paris, Librairie Molière. 1 vol. In-8. — Fr. 7,50.

Houdard G., *Deux mémoires sur la notation neumatique.* — Paris, Fischbacher. In-4°. — Fr. 2,50.

Kling H., *Théorie élémentaire et pratique de l'art du chef d'Orchestre.* — Paris, Fischbacher. In-12. — Fr. 1,25.

Morphy G., *Les luthistes espagnols du XVI^{me} siècle* (vedi elenco libri tedeschi).

Riemann H., *Manuel de l'harmonie.* Trad. sur la 3^{me} édit. allemande. — Leipzig, Breitkopf et Härtel. In-8.

Silège H., *Bibliographie Wagnérienne française.* — Paris, Fischbacher. In-8. — Fr. 1.

Solenière E. de, *Notules et impressions musicales.* Préface de Willy. — Paris, Sevin et Rey. In-18. — Fr. 3,50.

Soxin P., *Du rôle de l'État en matière d'art scénique.* — Paris, A. Rousseau. In-8. — Fr. 6.

SPAGNUOLI

Taell M., *La musica y la psicofisiologia.* — Madrid, F. Fé. In-8. — Ptas. 4.

TEDESCHI

Almanach, illustrierter, zu den Bayreuther Festspielen. — Bayreuth, Th. Osswald. Gr.-8.

Altmann W., *Chronik des Berliner philarmonischen Orchesters (1882-1901).* Berlin, Schuster u. Loeffler. In-4.

Arienzo (D') N., *Die Entstehung der komischen Oper.* — Leipzig, H. Seemann. Gr.-8.

Asenijeff E., *Max Klingers Beethoven.* Eine kunst-techn. Studie. — Leipzig, H. Seemann. Gr.-4 fig.

Bühne, bunte. Fröhliche Tonkunst. Gesammelt v. Rich Batka. — München, G. D. W. Callwey. Gr.-8.

Broesel W., *Richard Wagners Senta.* — Leipzig, F. Reinboth.

Buttschardt C., *Praktisches Lehrbuch der Musikwissenschaft.* — Braunschweig, H. Litolff. Gr.-4.

Degner E. W., *Anleitungen u. Beispiele zum Bilden v. Cadenzen u. Modulationen zum Harmonisieren gegebener Melodien u. Bässe am Clavier u. an der Orgel.* — Wien, F. Deuticke. Lex.-8.

Eitner R., *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker u. Musikgelehrten der christliche Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrh.* — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Gr.-8.

Freudenberg W., *Die Lehre v. den Intervallen.* — Berlin, Globus-Verlag. In-8.

Golther W., *Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung R. Wagners.* — Charlottenburg, *All. Musik. Zeitung.* In-8.

Grabowsky N., *Wider die Musik!* — Leipzig, M. Spohr. Gr.-8.

Haase R., *Anhaltisches Choralbuch.* Auf Veranlassg des herzogl. Consistoriums hrsg. 2. neu bearb. Aufl. — Cöthen, O. Schulze. Gr.-4.

Hruby K., *Peter Tschaikowsky.* Eine monograph. Studie. — Leipzig, H. Seemann. In-8.

Jadassohn S., *Die Kunst zu modulieren u. zu präludieren.* 2. Aufl. — Leipzig, Breitkopf. Gr.-8.

Karpath L., *Siegfried Wagner als Mensch u. Künstler.* — Leipzig, Seemann Nachf. Gr.-8.

Lampadius F., *Die Kantoren der Thomaschule zu Leipzig.* — Leipzig, Steffen. In-8.

Mantuani J., *Beethoven u. Max Klingers Beethovenstatue.* — Wien, Geuld u. Co. Gr.-8.

Meister-Spiele u. Verdi-Fest-Spiele in Königl. Schaupielhause u. im neuen Königl. Operntheater zu Berlin, Mai 1902. — Berlin, O. Elsner. In-f°.

Mirus A., *Das Liszt-Museum zu Weimar u. seine Erinnerungen.* 3. Aufl. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. In-8.

Morphy G., *Les luthistes espagnols du XVIme siècle* (Die spanischen Lauten-

meister des 16. Jahrh.) mit 5 Taf. u. e. Vorwort v. F. A. Gevaert. Französischer Text rev. v. Ch. Malherbe. Deutsche Uebersetzg. v. Hugo Riemann. 2. Bd. — Leipzig, Breitkopf. Gr.-4.

Musik, die, u. ihre Klassiker in Aussprüchen Rich. Wagners. 2. Aufl. — Leipzig, F. Reinboth. In-8.

Polak A. J., *Ueber Ton-Rhythmik u. Stimmenführung.* Neue Beiträge zur Lehre vom musikal Hören. — Leipzig, Breitkopf. Gr.-8.

Richter A., *Aufgabenbuch zu E. Friedr. Richters Lehrbuch des einfachen u. doppelten Contrapunkts.* 3. Aufl. — Leipzig, Breitkopf. Gr.-8.

— *Schlüssel zu dem Aufgabenbuch (zu E. F. Richters Lehrbuch der Harmonie).* Zum Selbstunterricht. 2. Aufl. — Leipzig, Breitkopf. Gr.-8.

Riemann H., *Anleitung zum Partiturspiel.* — Leipzig, M. Hesse.

— *Katechismus des Orchestrierung.* — Leipzig, M. Hesse.

Riesen P., *Das schlüssellose Noten-System der Zukunft.* — Dresden, Riesen u. Calebow. Gr.-8.

Ritter H., *Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte.* — Leipzig, M. Schmitz. Gr.-8.

Römer-Neubner, *Meta-Quadrat-Noten. Ein neues vereinfachtes Notensystem ohne Schlüssel, ohne Pausen- u. Versetzungszeichen m. nur 12. verschiedenen, periodisch wiederkehrenden Notenbildern.* — Kronstadt, W. Hiemesch. Gr.-4.

Runze M., *Die musikalische Legende.* Studie. — Leipzig, Breitkopf. In-8.

Schemann L., *Meine Erinnerungen an Richard Wagner.* — Stuttgart, F. Frommann. Gr.-8.

Schumann P., *Max Klingers Beethoven.* — Leipzig, Seemann. Gr.-8.

Seidl A., *Wagneriana.* Kritische Aesthetik. 3. Bd. *Die Wagner-Nachfolge im Musik-Drama.* Skizzen u. Studien zu Kritik der « modernen Oper ». — Berlin, Schuster u. Loeffler. In-8.

Steinitzer M., *Musikalische Strafpredigten. Veröffentliche Privatbriefe e. alten Grobiaus.* — München, A. Schmid Nachf. Gr.-8.

Storck K., *Joseph Joachim.* Eine Studie. — Leipzig, H. Seemann Nachf. Gr.-8.

Thauer H., *Katechismus des modernen Zitherspiels.* — Leipzig, M. Hesse.

Thiersch O., *Kurze praktische Generalbass-Harmonie u. Modulationslehre od. Vollständiger Lehrgung f. den homophonen Vocalsatz.* — Leipzig, Breitkopf. In-f°.

Urban E., *Strauss contra Wagner.* 2. Aufl. — Berlin, Schuster u. Loeffler. In-12.

Verzeichniss der im J. 1901 erschienenen musikalien, auch musikalischen Schriften u. Abbildungen m. Anzeige der Verleger u. Preise. — Leipzig, F. Hofmeister. In-4.

Wegweiser, praktischer, f. Bayreuther Festspielbesucher. — Bayreuth, Niehrenheim u. Bayerlein. In-8.

Wild F., *Bayreuth 1902*. Praktisches Handbuch f. Festspiel-Besucher. — Leipzig, F. Luckhardt. In-8.

INGLESI

Dichinson E., *Music in the history of the western church;* with an introduction on religious music among primitive and ancient peoples. — New York, Scribner. In-8.

Nights at the Opera. N. 1. *Wagners' Lohengrin*, by Wakeling Dry. — 2. *Wagners' Tannhæuser*, by Wakeling Dry. — 3. *Tristan and Isolde*, by Wakeling Dry. — London, De La More Press. In-8.

Wisner A., *Emma Calvé*; her artistic life, with numerous autograph pages especially written by M.lle Calvé. — New York, Russel. In-4.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Bolzoni Giovanni. — *Sei Preludii per Organo.* — Torino. M. Capra.

Di breve sviluppo e scritti sulla scala del I modo ecclesiastico; ad ogni modo di piacevole lettura.

Calcaterra Gino. — Op. 2. *Melodie* ad una voce con accompagnamento di pianoforte.

Op. 3. *Trois Mélodies* pour chant et piano sur des Poésies de Alfred de Musset. — Lipsia e Milano. Carisch e Jänichen.

Cicognani Giuseppe. — Op. 2. *Tantum ergo* a tre voci virili con accompagnamento d'organo. — Torino. M. Capra.

Crescentini A. — *Nuovo Tecnicismo delle scale per pianoforte.* Due fascicoli. — Firenze. Edizioni « La Nuova Musica ».

Operetta di seria utilità per un rapido sviluppo del meccanismo e merita l'attenzione degli insegnanti.

Coerne Louis Adolphe. — Op. 53. *Missa sex vocibus* inaequalibus concinenda comitante Organo. Leipzig. F. E. C. Leuckart.

Il Coerne scrive con nobiltà in uno stile scorrevole e vario che concilia l'attenzione, e così si afferma l'opera dell'artista.

D'Atri Raffaele. — *Studi facili per Pianoforte* con applicazione di lezioni pratiche. Parte prima. — Milano e Lipsia. Carisch e Jänichen.

Hanno di mira i primi gradi dell'insegnamento: buoni per l'uguale importanza data alle due mani.

Del Valle de Paz E. — *Composizioni* per canto: *Il Rosaio. Il Garofano.*

Op. 47. *Due liriche di E. Heine.*

Op. 56. N. 2. *Pierrot. Notturno* su poesia di Diego Garoglio. — Firenze. Edizioni della « Nuova Musica ».

Sono scritte in uno stile facile senza essere banale e con nitidezza di melodia.

Foschini Gaetano. — Op. 99. *Studio progressivo* del pianoforte. — Torino. M. Capra.

L'opera in tre fascicoli contiene gli esercizi essenziali della tecnica elementare: studio del passaggio del pollice, scale ed arpeggi.

Rietsch Heinrich. — Op. 14. *Phantasie* (F moll) für zwei Klaviere zu vier Händen. — Leipzig. Rob. Forberg.

Dal lato tecnico è di scarso effetto: sembra un adattamento dall'originale per pianoforte solo.

Grassi Ciro. — Op. 7. *Sei corali* per Organo. — Torino. M. Capra.

Müller Pietro. — Op. III. Fasc. I. *Pange lingua. Tantum ergo.*
Fasc. II. *O salutaris hostia,* Mottetto.
Fasc. III. *Ave Maria,* Offertorio.
Fasc. IV. *Litanie lauretane.*
Fasc. V. *Tantum ergo.*
Fasc. VI. Inno *Ave maris stella.* — Torino. M. Capra.

Renner Josef jun. — Op. 30. *Missa solemnis* ad quatuor voces inaequales organo comitante.

Op. 52. *Seconda Messa* ad una voce con accompagnamento d'organo. — Torino. M. Capra.

L'armonia v'è trattata con certa larghezza: forse lo stile resta indefinito e ci perde in severità.

Rheinberger Josef. — Op. 126 B. *Messe* (A dur) für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel.

Op. 197. *Messe* (A moll) für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel. — Leipzig. F. E. C. Leuckart).

L'Op. 126 B non è che la trascrizione dall'originale per voci femminili fatta da Josef Renner jun.; la Messa, Op. 197, è postuma e edita e completata da Louis Adolphe Coerne, discepolo del compianto maestro; musica sacra cotesta che dice qualche cosa al musicista.

Schillings Max. — Op. 15. *Das Hexenlied* von Ernst von Wildenbruch mit begleitender Musik. — Leipzig. Rob. Forberg.

Max Schillings, uno dei veri artisti de' giorni nostri, in questa musica d'accompagnamento per pianoforte risponde degnamente alla nostra aspettativa. Perfetta la forma musicale in ordine al testo, appassionata la melodia che domina la composizione; e il tutto poetico musicale lascia artistica impressione.

Yzelen D. — Op. 4. *Troi Pièces* pour Piano: *Du Parvis — Page symphonique bretonne — Feu ténébreux.* — Londra. Breitkopf et Härtel.

Autori antichi.

Scholz Richard. — *Praktische Concertstudien.* — Hannover. Louis Oertel.

Raccolta di concerti per violino di maestri classici, corredata con cura d'indicazioni di meccanismo. Vi sono i concerti N. 7 di P. Rode, N. 19 di R. Kreutzer, N. 22 di G. B. Viotti, N. 7, 9, 10 di Bériot.

Nuove Edizioni.

Edizioni della « Nuova Musica ». Firenze.

Arie celebri di antichi autori.
Tre Sonate di Domenico Scarlatti.
Piccola Biblioteca scolastica per pianoforte.

Pubblicate per cura del maestro E. Del Valle de Paz. Specialmente gradito il fascicolo di Arie antiche; la « Biblioteca scolastica » edita in fascicoli di piccolo formato, comprende già le Invenzioni a due e tre voci di Bach, quattro grandi Capricci di A. E. Müller, studi di Czerny, sonatine di Steibelt, Clementi, Beethoven, Haydn, Mozart, pezzi di Weber, Mendelssohn, il tutto diteggiato; i fascicoli di Bach domandano di più se han da tener fronte ad altre ottime edizioni.

Johannis Petraloysii Praenestini et Johannis Francisci Anerii. — *Missa pro defunctis.* — Torino. M. Capra.

A render possibile l'esecuzione della Messa funebre del Palestrina incompleta, sono aggiunte alcune parti della Messa a quattro voci di Fr. Anerio, così che il tutto rimane nello stile d'un periodo storico musicale; eccellente idea di cui lodiamo il benemerito editore. E che l'idea porti i suoi frutti.

R. Schumann. — *L'amour du Poète* (Dichterliebe). Traduction française avec essai critique et commentaire psychologique par Raymond-Duval. — Paris. A. Quinzard et C^e.

Il traduttore, di cui i lettori già conoscono il commento all'opera di Heine-Schumann, ci dichiara i criterî che gli furono di guida: rinunciare alla rima e curar sopratutto la fedeltà al testo e l'adattamento nel fraseggiare e negli accenti alla musica. Ed è quanto gli riuscì egregiamente in questa lodevole traduzione, rispettando il testo musicale: vi sono pure mantenuti i versi tedeschi.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

INDICE DELLE OPERE RECENSITE

INDICE ALFABETICO